



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



“TRES TRISTES TIGRES Y SU LENGUAJE FÍLMICO”



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

TESIS
que para optar a la
licenciatura en Lengua y
Literatura Hispánicas
presenta
Raúl Carlos Hernández Monroy

MÉXICO, D. F.

1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

1. CINE Y LITERATURA	6
1.1 La intertextualidad	6
1.2 Influencias interartísticas entre el cine y la literatura	9
2. LA TRADICIÓN CENEMATOGRAFICA DE CABRERA INFANTE	19
2.1 Su formación como cinéfilo	19
2.2 Cabrera Infante como crítico de cine	28
2.3 Cabrera Infante como escritor y guionista de cine	47
3. PRESENCIA DE ELEMENTOS FÍLMICOS EN <i>TRES TRISTES TIGRES</i>	61
3.1 La temática	66
3.1.1 El cine	66
3.1.2 El recuerdo	69
3.1.3 La traición y el engaño	73
3.1.4 La aventura	75
3.1.5 El fracaso	78
3.1.6 La fiesta y el juego	80
3.2 Los personajes y el cine	85
3.2.1 El western	87
3.2.2 Géneros policiaco y negro	88
3.2.3 La comedia	92
3.2.4 El musical	97
3.2.5 El drama	98

3.3 El tiempo	101
3.3.1 Alteraciones temporales de orden	101
3.3.2 Alteraciones temporales de duración	107
3.3.3 Alteraciones temporales de frecuencia	113
3.4 El espacio	115
3.4.1 Comparaciones con el espacio del plano	118
3.4.2 Comparaciones con el espacio del montaje	123
3.4.3 El espacio sonoro	127
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	135

A mis padres y a mis hijos.

Diego y Aarón, va por ustedes.

“Las `estrellas´ en el texto literario son fijas;
las líneas que las unen, variables.”

Wolfgang Iser

“...la confusión de lenguas deja de ser un castigo,
el sujeto accede al goce por la cohabitación
de los lenguajes que trabajan *conjuntamente*
el texto de placer en una Babel feliz.”

Roland Barthes

Introducción

Guillermo Cabrera Infante es digno heredero de la mejor tradición literaria cubana, una de las más importantes en Hispanoamérica. El autor ha reconocido su admiración por Lino Novás Calvo —excelente cuentista quien recreó con fidelidad el habla de los habaneros—, así como por Enrique Labrador Ruiz, quien publicó en 1933 *El laberinto de sí mismo*, novela de forma fragmentaria considerada una obra inusitadamente renovadora para su tiempo. Con la publicación de *Tres tristes tigres*, su autor se convirtió, junto con Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, en uno de los revitalizadores de la narrativa cubana de los sesenta, en lo que algunos han llamado el *boom* cubano. No obstante que para los directivos de la cultura oficial de La Habana la obra de Cabrera Infante prácticamente no existe desde 1964 cuando partió al exilio, Arturo Arango, uno de los principales escritores que viven en la isla, recientemente reconoció al escritor exiliado como modelo literario —al igual que Virgilio Piñeira— de la pléyade de escritores cubanos de los últimos tiempos.

Los antecedentes de Cabrera Infante en el ámbito latinoamericano también habría que buscarlos en Jorge Luis Borges, con quien comparte la visión innovadora del lenguaje y una concepción más profunda de la ficción, además de la devoción por la literatura en lengua inglesa. Aunque de una generación posterior a Cortázar y a Lezama Lima, el autor de *Tres tristes tigres* coincide con el primero en el cuestionamiento a las pautas tradicionales de la novela, mediante obras con una estructura fragmentaria en la que se confunden la forma y la sustancia; por su parte se une a Lezama por la voluntad de crear un forma narrativa híbrida, que este poeta consigue mezclando la poesía y la prosa, mientras Cabrera Infante lo hace integrando literatura, música y cine.

Si lo que vincula a los escritores antes mencionados con otros del *boom* de la literatura latinoamericana es haber creado con sus obras grandes construcciones verbales,

no cabe duda que Cabrera Infante destaca como uno de los más exitosos, merced a su capacidad para jugar con todos los niveles de la lengua y para mezclar los códigos de distintos lenguajes. No obstante lo anterior, se ha señalado que entre los estudiantes de las facultades de letras en América Latina es poco leído y aún menos estudiado. Hasta hace poco tiempo se advertía cierto prejuicio hacia sus textos como producto de su posición política respecto a Cuba, pero también resultaba un tanto difícil acercarse a su libro más representativo, *Tres tristes tigres*, debido a su aparente falta de estructura y a la ausencia de un argumento central que permita una lectura lineal.

Actualmente, cada vez son más los lectores capaces de comprender y disfrutar textos sin un argumento que lleve a una lectura vectorial y jerárquica. Ahora el lector participa en la reconstrucción de obras con estructura fragmentaria y pone más énfasis en una lectura que descubra los distintos tipos de códigos componentes de un texto, así como en las redes de relaciones intertextuales; una de ellas es la que establecen el cine y la literatura.

Esa apertura para concebir las obras literarias ha permitido a ciertos críticos relacionar a *Tres tristes tigres* con el cine. Se dice, por ejemplo, que su forma fragmentaria produce una impresión cinematográfica que semeja el proceso de montaje típico de este arte. Se ha señalado la presencia en el texto de la temática del cine (referencias a filmes, actores, técnicas y conceptos) en forma tan recurrente, que refleja la enorme trascendencia de este medio en la cultura contemporánea. Respecto al papel de los personajes convertidos en actores de cine, se observa, entre otras cosas, que es una forma de mostrar la pérdida de identidad, así como un medio de acentuar el carácter de artefacto artístico de la obra. Se ha visto en la brusca discontinuidad temporal y en la rápida sucesión de imágenes como "flashes", una impronta del ritmo y el sentido del movimiento en el cine. Asimismo, se ha encontrado una concepción cinematográfica en la descripción del espacio, debido a la intensificación de lo visual que hace a La Habana "entrar por los ojos" del lector.

No obstante lo antes expuesto y aun cuando Cabrera Infante ha planteado que en *Tres tristes tigres* el cine se encuentra de principio a fin, los críticos hispanoamericanos resaltan con mayor énfasis el papel del lenguaje hablado mediante la riqueza semántica y sonora de los sociolectos e ideolectos específicos, la destrucción y construcción de los juegos de palabras, etc. El objetivo del presente trabajo es dilucidar las relaciones intertextuales entre la novela mencionada y otros textos cinematográficos, así como el grado y la forma de integración del lenguaje fílmico en el lenguaje literario, a fin de detectar si efectivamente contribuye a sentar las bases de una nueva tradición; ésa que algunos críticos llaman “literatura cinematográfica”.

Para cumplir los objetivos antes mencionados, en el primer capítulo se exponen las teorías que ayudarán a encontrar la red de voces de textos fílmicos (hay otras líneas intertextuales con la literatura, la música y los cómics) que se “oyen” en *Tres tristes tigres*, y que contribuyen a su polifonía, así como los conceptos que permiten comparar el lenguaje literario con el fílmico, y que permiten hablar incluso de un préstamo del cine a la literatura o de un mestizaje artístico. Se parte de las definiciones de Gerard Genette en *Palimpsestos*, para distinguir los distintos tipos de transtextualidad –como llama el autor lo que más generalmente se nombra *intertextualidad*.

Se detectará el intercambio de procedimientos y de tópicos entre la literatura y el cine, en lo que constituye un estudio comparativo de las artes; para ello se retoman conceptos de autores como Carmen Peña-Ardid, François Jost y David Bordwell a fin de conceptualizar elementos tan importantes como el del narrador, la caracterización de los personajes, la construcción del espacio y el manejo del tiempo, así como la temática en relación con el cine.

Se dedica el segundo capítulo a la biobibliografía de Cabrera Infante, porque las relaciones entre su formación como aficionado al cine durante su infancia, adolescencia y primera juventud y su participación posterior en el cine-club de La Habana y en la

Cinemateca de Cuba permiten comprender el derrotero de su obra. El segundo subcapítulo atiende a la labor del escritor como crítico cinematográfico en la revista *Carteles* y en el suplemento literario *Lunes*, del periódico *Revolución*, quehaceres importantes porque revelan la sensibilidad artística del autor.

Como piedra angular, se hacen las referencias a los conceptos vertidos en *Arcadia todas las noches*, libro de ensayos producto de una serie de conferencias que dictó el novelista sobre cinco de los directores de Hollywood más admirados por él. Ahí también se dan a conocer las fricciones entre Cabrera Infante y el gobierno de Fidel Castro, que desembocarían en el largo exilio vivido hasta el día de hoy.

Se resume, también, la etapa del exilio, periodo en que el escritor publicó sus obras de ficción más importantes e incursionó en la profesión del guionismo cinematográfico y en la que obtiene varios reconocimientos a su obra, principalmente el premio Cervantes de Literatura que le fue otorgado en 1988.

Finalmente, el tercer capítulo tiene como objeto descubrir las relaciones intertextuales ya señaladas y la incorporación de la temática y las técnicas cinematográficas en el libro analizado, es en esta tercera parte donde se rastrean los tópicos que pueden detectarse en *Tres tristes tigres*, al igual que en algunas de las películas de los cinco directores estudiados en *Arcadia todas las noches*. Se analiza la caracterización de los personajes, con base en la cual se pueden descubrir los diferentes tipos de intertextualidad e hipertextualidad. Estas relaciones se estudian a partir de los cinco géneros por los cuales el autor manifiesta una marcada preferencia: el musical, el western, la comedia, el policial, el cine negro y el drama.

Es notorio el manejo del tiempo en el libro de Cabrera Infante y las principales alteraciones temporales de acuerdo con las características propias del cine, como el *flashback*, el *flashforward*, la elipsis, la cámara lenta, la cámara rápida y la repetición. Por

lo anterior, se establece un ejercicio de análisis de las recurrencias antes dichas y, por último, se intenta encontrar similitudes entre *Tres tristes tigres* y el cine, en cuanto a las técnicas de construcción del espacio. Estas técnicas se estudian a partir de dos niveles: el espacio del plano, que tiene que ver principalmente con los movimientos de cámara y el del montaje.

Quisiera referirme, antes de entrar en materia, a las razones por las cuales elegí como tema de tesis a *Tres tristes tigres*, así como su relación con el cine. Respecto al segundo punto, las relaciones interartísticas me permitían profundizar en el estudio de los aspectos formales de la prosa literaria —uno de los tendones de aquiles, desde mi punto de vista, de muchos estudiantes de letras—, por otro lado, me ayudaba a cerrar un poco la brecha entre el placer que me propocionaba el séptimo arte y mi escaso conocimiento de su historia y su técnica. En cuanto a *Tres triste tigres*, puedo decir que desde hace tiempo admiraba esta novela, aun cuando gran parte de ella me parecía una *terra incognita*. Ahora, después de descubrir algunos de sus secretos, considero que es un libro verdaderamente seductor y apasionante. Espero compartir un poco el producto de mi pasión: este trabajo que me hizo padecer y gozar con la misma intensidad.

1. Cine y Literatura

1.1 La intertextualidad

Actualmente se habla de la *intertextualidad* cuando se comentan o analizan textos literarios que presentan referencias claras a otros textos anteriores o contemporáneos de ellos. Hay quienes señalan que, de hecho, todos los libros provienen de otros libros, y que esto se puede constatar tanto en las primeras obras de la literatura universal como en las más recientes producciones literarias.

La imagen del palimpsesto –manuscrito que deja ver las huellas de un texto anterior– se ha tomado para denominar a las obras que muestran las huellas de los textos base, pues en muchos casos no es sólo uno sino varios los que subyacen en el nuevo texto. Una terminología más precisa es la utilizada por Gerard Genette, quien llama *hipotexto* al texto base e *hipertexto* al derivado.¹

La intertextualidad no sólo es importante por el número de obras que inciden en ella, sino por la intencionalidad manifiesta de muchos escritores de convertirla en un procedimiento de creación literaria. Manfred Pfister, quien liga la intertextualidad con la literatura postmodernista, plantea lo siguiente:

Al adoptar este término, han estrechado su significado desde el kristeviano de principio general de los textos que presuponen otros textos, al de conjunto de procedimientos con que un texto se refiere señaladamente a otro, su “pretexto”. Sólo cuentan como intertextuales las referencias que el autor se propuso claramente, que están marcadas con nitidez en el texto y son reconocidas y comprendidas por el lector. En esta versión estructuralista de la intertextualidad, el autor conserva la autoridad sobre su texto, la unidad y la autonomía del texto permanecen intactas y el lector no se pierde en una red laberíntica de referencias

¹ Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

posibles, sino que se da cuenta de las intenciones del autor decodificando las señales y marcas inscritas en el texto.²

La intertextualidad, sin embargo, no sólo aprovecha textos literarios, sino que se sirve de otros productos culturales para tematizar y construir sus discursos. En el mismo artículo, Pfister señala que el común denominador de las distintas concepciones postmodernistas (llamado por él *parasitario*, porque toman materiales y procedimientos dados de antemano) es la utilización de todo tipo de elementos culturales: desde los estilos históricos de las obras canonizadas, hasta “los artefactos pop todavía no tocados por la alta cultura”.

En esta mezcla ecléctica donde todo funciona, hay una actitud lúdica que apela a los sentidos, lo mismo que a la imaginación y a la inteligencia. Hay algo de dialoguismo y carnavalización en esos juegos sofisticados con lo heterogéneo. Es en este contexto donde podrían ubicarse las palabras de Guillermo Cabrera Infante: “Para mí, el valor, por ejemplo, de una novela de Corín Tellado, no es inferior como tema [...] a el *Quijote* [...] Para mí, es lo mismo.”³ El propio autor cubano señaló, en otro momento, esta idea como uno de los valores específicos de su libro más apreciado por la crítica:

Una de las frases que está de acuerdo con lo que he escrito aparece en *Tres tristes tigres*, y es en la cual se asume lo popular en mi escritura [...] Entonces eso sí que me parece una posición, por lo menos en español, bastante novedosa de *Tres tristes tigres*, en el sentido que el libro llega a asumir como válidos los cómics, elementos tan poco tenidos como literarios. En un momento determinado en el libro se declara a Dick Tracy como uno de los héroes de uno de los personajes.⁴

Como podemos ver en estas declaraciones, Cabrera Infante está a favor de la incorporación de textos o códigos de distinta naturaleza, no sólo artísticos sino culturales, en el texto literario.

² Pfister, Manfred, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 1996, p. 200.

³ Entrevista realizada por Kenneth E. Hall, citada por el mismo autor en *The function of cinema in the work of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*, Universidad de Kansas, tesis, 1986, p. 198.

⁴ Entrevista de Orlando Ricaurte en *Quimera*, núm. 96, Barcelona, 1990, p. 23.

Aquí conviene aclarar que la idea de texto va más allá de una estructura de enunciados verbales con una función comunicativa y/o expresiva, para convertirse en una estructura compleja de configuraciones significantes que se pueden desarrollar en el espacio (la pintura, el cine) o en el tiempo (la música, la literatura). Dichas configuraciones se vinculan entre sí dentro de un texto, pero también se relacionan con otras configuraciones significantes de su mismo código o de distintos códigos culturales. Esta trama de relaciones es lo que le da su sentido global a un texto. Si bien Genette sólo se refiere a obras literarias al hablar de la intertextualidad, su modelo puede servir para analizar los vínculos entre distintos textos artísticos.

De las cinco formas de transtextualidad definidas por Genette, dos se consideran las más útiles para el presente trabajo. Una es la *intertextualidad*, que en este caso adquiere una definición más limitada de la que le dan Pfister y otros autores, y la otra es la *hipertextualidad*. De la intertextualidad, entendida por el teórico francés como la presencia efectiva de un texto en otro (no la simple percepción por el lector de relaciones entre un texto y otro anterior), tomaré en cuenta la *cita* (sin comillas) y la *alusión*. La *alusión*, una de las formas en que pienso que Cabrera Infante podría referirse a películas, es para el estudioso de la narratología “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”⁵

La hipertextualidad es principalmente la derivación de un texto B proveniente de un texto A, en la que no se da un comentario sino una transformación o una imitación del texto A. La transformación implica una transposición de la acción del hipotexto a un tiempo y un espacio distintos al original, mientras que la imitación supone un cambio en las acciones pero conservando ciertos caracteres formales o temáticos. Dentro de las transformaciones se ubica la *parodia*, que consiste en retomar literalmente o casi literalmente un texto, pero dándole un sentido distinto al que se le dio en el texto original, de manera que al apartarlo

⁵ Genette, Gerard, *op. cit.*, p. 10.

de su sentido se le rebaja. Otra forma es el *travestimiento*, donde el contenido sufre una degradación, merced a una serie de transposiciones estilísticas y temáticas. La última clase de transformación es la llamada *transposición*, la cual se distingue de las otras porque tiene un carácter serio, no lúdico como la parodia, ni satírico como el travestimiento.

La imitación, por su parte, tiene los siguientes subgéneros: el *pastiche satírico*, en el cual se imita un estilo con tal exageración y recargamiento que se produce una ridiculización de la manera imitada; el *pastiche*, que se diferencia del anterior porque no tiene una intención satírica, aunque sí un carácter lúdico, y la imitación seria o *forgerie*. No obstante que Genette introduce gradaciones en los tres regímenes, quizá sea un tanto complicado hacer distinciones entre lo lúdico y lo humorístico, lo satírico y lo irónico, y lo polémico y lo serio.

Como el mismo Genette aclara, es muy común que en un hipertexto se mezclen las dos relaciones principales de transformación e imitación. Estas relaciones, que nos apartan de la lectura lineal y nos llevan a encontrar la verdadera significancia de los textos, también produce placeres más intensos: “como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus «avant-textes». El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: la lectura *palimpsestosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.”⁶

1.2 Influencias interartísticas entre el cine y la literatura

En los últimos tiempos, el tema de las influencias interartísticas, y en particular entre el cine y la literatura, ha cobrado bastante interés por parte tanto de los estudiosos del arte como de la literatura. Si bien estas relaciones fueron abordadas ya por Roman Jakobson, quien

⁶ *Ibid.*, p. 495.

equiparó al primer plano con una sinécdoque y al montaje con una metáfora, es a partir de la aparición de obras literarias que presentan una clara influencia cinematográfica, cuando se iniciaron estudios más profundos sobre el tema. Al interés por encontrar la forma como se relacionan los discursos de ambas artes, también contribuyeron el auge de los estudios semióticos y la aparición de modelos narratológicos más recientes como los de Gerard Genette y Seymour Chatman.

Cabrera Infante ha manifestado interés por el tema cine-literatura, y en su libro *Cine o sardina* dedica dos artículos a esa relación. Después de afirmar que el cine aspiró casi desde su origen al prestigio de la literatura, abunda sobre el tema:

El cine a su vez, ha influido en la literatura a la vez que usa la literatura con fines propios. Una muestra son los diálogos de Hemingway que han modelado todos los bocadillos del cine, desde *The Last Flight* en 1931 hasta Quentin Tarantino con *Pulp Fiction* (1994), cuyas conversaciones no serían posibles de no haber existido la esticomitía de Hemingway. Otro viaje de ida y vuelta es *El beso de la mujer araña* de Héctor Babenco. Esta película debe no sólo sus diálogos sino sus imágenes a la novela de Manuel Puig. Pero Puig, su literatura, no existiría sin el cine, en un perfecto ejemplo del dilema del huevo y la gallina: ¿qué creó Puig, quién lo creó? Una película ideal sería hecha de una historia de Puig por Tarantino: el cine como alimento de sí mismo. Ésa es la “nueva dirección” que disparaba Balazs, Bela: bellas balas.⁷

Para poder conocer la forma como el cine y la narrativa literaria pueden intercambiar elementos propios de cada disciplina, es importante considerar primero sus particularidades. Es evidente que la literatura tiene su materia prima en las palabras, mientras que el cine se vale fundamentalmente de imágenes. La unidad más pequeña del cine, la toma, no equivale a una palabra, porque se necesitan muchas palabras para describir un primer plano muy simple. En tanto el signo lingüístico es arbitrario, la representación icónica es analógica. Sin embargo, como dice Carmen Peña-Ardid, “las imágenes cinéticas y la cadena de signos

⁷ Cabrera Infante, Guillermo, *Cine o sardina*. Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 24-25. Para todas las citas de este texto, nos serviremos de la edición aquí consignada, y con el fin de abreviar los datos se anotarán únicamente los números de página.

discretos de la lengua comparten algunos rasgos «sensibles» comunes: la temporalidad y la secuencialidad”.⁸

La comparación con la literatura no se debe dar en el terreno del lenguaje verbal, sino en el de las estructuras narrativas. Así como en el discurso narrativo el paso de una frase a otra opera con base en una lógica del relato, lo mismo pasa en el cine con el paso de un plano a otro o de una secuencia a otra. Esta forma de equiparar el cine con la literatura, queda más clara cuando A. J. Greimas, citado por César González Ochoa, dice que la narratividad es “la forma general de articulación de contenidos cualesquiera, anteriormente a su manifestación lingüística o no lingüística”.⁹

A partir de lo anterior, se pueden analizar una serie de diferencias y semejanzas entre la narración en el cine y la literatura. Es claro que tanto una novela como una película de ficción cuentan una historia, es decir, relatan hechos que suceden a ciertos personajes en un lugar y en un tiempo determinados. La historia es una ficción porque es imaginaria y, por lo tanto, las cosas representadas no existen en la realidad, aunque estén dispuestas de manera que produzcan una ilusión de verdad (en el caso del cine la ficción es doble porque las imágenes en la pantalla también son una representación de cosas reales). Las especificidades de cada medio vendrán entonces de la forma como se cuenta la historia: es decir, de las posibilidades discursivas de cada arte.

Para iniciar con el tema, se puede decir que mientras la literatura narra las acciones, el cine las representa, las escenifica. Esto hace que el cine pueda narrar no sólo por medio de imágenes y palabras, sino también por medio de la escenografía, la música y los sonidos. Asimismo el cine narra y describe al mismo tiempo; por eso, muchas veces unas cuantas imágenes proporcionan gran cantidad de información. En cuanto al relato literario, si bien

⁸ Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 129.

⁹ González Ochoa, César. *Imagen y sentido*, México, UNAM, 1986, p. 131.

éste es esencialmente narrativo, también hace uso de la descripción, del diálogo (elemento fundamental del cine) y del monólogo.

La diferencia fundamental entre los dos modos de descripción estriba en que la descripción cinematográfica —establecida por la duración del plano, por el montaje, por los movimientos de cámara y por la banda sonora— siempre es narrativa y descriptiva al mismo tiempo (lo mismo que la del cómic), mientras que en la novela se pueden describir minuciosamente los espacios y los personajes, así como la conducta kinésica de éstos, aunque “no pase nada” en la historia.

El intento de visualizar las acciones, tendencia de las novelas a partir de los años cincuenta, debe considerar las siguientes características de la descripción literaria: la limitación en el número de los objetos, la “síntesis diferida” del conjunto descrito en la novela y que la serie de relaciones entre cualidades analíticas de los objetos a menudo tienen valores lingüísticos, resonancias fonéticas, por ejemplo, no referenciales; como se ha observado a partir del teórico Jean Ricardou.

Una forma de trasladar la descripción cinematográfica a la literatura es cuando se trata de captar el efecto del *panning* y del *travelling* en algunas aperturas de película. Esta técnica revela en el filme al sujeto enunciador —la mirada oculta— que en la trayectoria y velocidad del movimiento busca un objetivo concreto. En la literatura hay presentaciones espaciales donde las descripciones casi no llevan los deícticos que evidencian al narrador; los objetos apenas son descompuestos analíticamente y se interponen en la trayectoria de un saber del narrador convertido en mirada.

Para abordar la descripción filmica y la descripción literaria, que implica el debate sobre la imagen visual y la palabra escrita, se debe partir del hecho de que la representación icónica accede a la abstracción por medio del encadenamiento de imágenes —como el “choque de dos o más planos: montaje de “atracciones” de Eisenstein—, mientras el

lenguaje verbal requiere la yuxtaposición de palabras para construir lo concreto y lo individual.¹⁰

Otro aspecto importante para encontrar las semejanzas y diferencias entre el cine y la literatura es el del espacio y el tiempo. Si bien es cierto que el primero está más relacionado con el espacio en virtud de basarse en la imagen visual, es indudable que el cine puede manejar el tiempo y el espacio con igual o mayor flexibilidad que la narrativa literaria.

Umberto Eco ha señalado un manejo del tiempo en la novela contemporánea que parece aprendido del cine. El teórico italiano observa que en muchas obras el desarrollo de las acciones se presenta como un sistema de yuxtaposiciones de la estructura temporal, sin que se determinen las relaciones entre los fragmentos. Tanto en las unidades mayores del relato como en las secuencias narrativas mínimas, la omisión de indicadores anafóricos, conjunciones, índices temporales y causales, obliga al lector a esforzarse por deducir las relaciones entre los fragmentos, valiéndose de otros índices del relato como los personajes y el espacio. A este tipo de estructuras temporales yuxtapuestas se les compara con el montaje cinematográfico, debido a su impresión de simultaneidad, o a su apariencia de bloques cuyo orden es susceptible de alterarse.¹¹

Con base en lo anterior, podemos observar que para comprender un texto literario se requieren habilidades muy parecidas a las que exige una película de ficción. Por lo tanto, el manejo del tiempo y del espacio en uno u otro medio presenta características que permiten la influencia recíproca. Así como el cine, por ejemplo, ha aprovechado la flexibilidad de la literatura para las alteraciones temporales, la literatura se ha servido del cine para hacer más vívidos los recuerdos o las imágenes prospectivas de los personajes mediante la escenificación con un *flashback* o un *flashforward*. Hay alteraciones temporales de

¹⁰ Cfr. Peña-Ardid, *op. cit.*, pp. 163-164.

¹¹ *Ibid.*, pp. 194-195.

duración en algunas novelas, que evocan de manera muy clara la técnica de la cámara lenta del cine. Por otra parte, el ritmo vertiginoso de muchas películas también está presente en la novela.

Otra ruptura temporal en el cine y en la literatura es la elipsis parcial —muy habitual en el cine hasta fines de los años sesenta— que puede tener otras intenciones como la de sugerir una acción sin mostrarla abiertamente. El recurso puede utilizarse por razones estéticas o por motivos de censura o autocensura. Peña-Ardid alude, en el caso del cine, la forma de representar la pasión amorosa por medio de imágenes metafóricas como olas chocando contra las rocas o un par de trenes que se cruzan a gran velocidad.¹²

En el texto antes citado, la autora estudia una característica del manejo del espacio en la novela social española, que guarda similitud con ciertas técnicas cinematográficas, aunque la primera pudiera no estar influida directamente por el cine. A diferencia de las largas descripciones introductorias de las novelas decimonónicas destinadas a construir el espacio “realista”, un escritor puede crear la impresión del espacio donde el hombre se encuentra sumergido de manera permanente. A lo largo de las novelas, más que descripciones, hay una constante alusión al campo visual de los personajes; es la llamada *ocularización interna*, que en el cine alude a la coincidencia entre lo que ve el espectador en la pantalla y lo que ve un personaje en la película (en la *ocularización externa* la imagen en la pantalla no es atribuida a ninguna instancia intradieгética) y a lo que éstos perciben auditivamente, la *auricularización interna*. En algunas novelas hay énfasis en lo que los personajes sólo perciben por medio de los sonidos.

Existe, pues, una gran atención del narrador en las localizaciones exactas desde las que se perciben los objetos, en la justificación de las mismas posibilidades de ver y en la orientación en el espacio. En novelas como *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, se trata a menudo de un narrador impersonal; el espacio no se describe en términos de contar sino

¹² *Ibid.*, p. 204.

de mostrar —“poner ante los ojos”— y se articula con la perspectiva narrativa. Peña-Ardid remite a la novela *Santuario*, de Faulkner, y a lo que ella considera un pasaje emblemático donde la influencia del cine es innegable. En este caso no se trata de un narrador omnisciente sino omnividente, quien varía a conveniencia el ángulo de visión de manera que siempre se advierta la importancia del espacio fuera del campo visual.

En cuanto al aspecto específicamente discursivo, que es el proceso mediante el cual el narrador dirige un enunciado al receptor, el cine presenta cierta dificultad en cuanto al análisis de la voz narradora y el punto de vista, mientras que en las novelas es fácil determinarlo mediante las marcas deícticas del lenguaje. Sin embargo, existe una tendencia a identificar en el cine a un narrador “real”: alguien más que mira a través de la cámara y es el encargado de organizar las imágenes, los sonidos y las palabras en el texto fílmico.

Para André Gaudreault y François Jost existe un narrador “real” y un narrador “ficticio”.¹³ Para identificar al primero, llamado por ellos “meganarrador fílmico” o “gran imaginador”, distinguen en la construcción del discurso fílmico una capa de narratividad propia del rodaje, en la cual hay una instancia encargada principalmente de la articulación de fotogramas, y una capa superior identificada con el montaje, responsable del encadenamiento de los planos. Por encima de esas dos instancias estaría el “meganarrador”, quien modula y regula la película como un todo. La diferencia fundamental entre este narrador y el narrador implícito de una obra de ficción literaria —el escritor—, estaría en el carácter colectivo del narrador fílmico.

Al igual que en una novela, en un filme de ficción también puede haber un narrador explícito o ficticio, como el que aparece para introducir un *flashback*. Un caso extremo es el personaje narrador de *La dama del lago*, en la cual el protagonista narra toda la película. Esto, sin embargo, no impide que siempre haya huellas del narrador “real”, puesto que a

¹³ Cfr. Gaudreault, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

menudo los personajes-narradores son vistos desde el exterior o hay divergencias entre lo que ve el personaje y lo que ve el espectador.

David Bordwell pugna por una revalorización del espectador en el cine, al cual le confiere capacidades para captar claves narrativas (tipos de personas, acciones o localizaciones identificables), aplicar esquemas y estructuras (principalmente la historia "canónica"), y comprobar hipótesis (una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio). Con estas premisas, Bordwell presenta el siguiente concepto de narración: "proceso mediante el cual el argumento y el estilo del film interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador."¹⁴

Una de las características propias de la novela es la posibilidad de representar el universo extraverbal. En el cine se presenta normalmente a los personajes pensando y sintiendo, pero también se recurre a la voz en *off* para "oír" lo que piensan los personajes. En algunas novelas hay ejemplos de diálogos que se interrumpen para introducir impresiones auditivas en *off*.

Muchos novelistas han puesto un especial interés en los referentes y estereotipos filmicos para caracterizar el aspecto y las actitudes de sus personajes, lo cual implica una transcodificación de lo no verbal a lo verbal y apela a la competencia espectral de los lectores. Incluso se llega a presentar una caracterización del tipo actor-personaje cinematográfico (la manipulación la puede hacer un narrador omnisciente oculto bajo las diferentes voces que focalizan el relato).

En la narrativa literaria también se encuentran descripciones de "acontecimientos" que remiten a modelos de acontecimientos filmicos o, como los llama Peña-Ardid, "cuadro situacional", para indicar ciertas convenciones icónicas, descriptivas o narrativas ya

¹⁴ Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 24.

instituidas. El uso de “repertorios comunicativos” por los novelistas, puede ser en función de un mayor realismo, pero también puede ser parte de los juegos intertextuales.

En el caso de los efectos realistas, se trata de una *mimesis* que se refiere, pues, a hechos, conductas, gestos, descripciones de entornos, etc. Merece destacarse el realismo “documental”, que inspirado en el documental cinematográfico, recurre con frecuencia a la descripción de operaciones de trabajo. En este tipo de literatura, la individualización de los personajes, como los de Juan Marsé y de Sánchez Ferlosio (en *El Jarama*, “el hombre de los zapatos blancos” pertenece al orden del comentario del enunciador oculto), se logra mediante repertorios extraverbales claramente inspirados en el cine.¹⁵

La presencia de la temática del cine en la literatura ha sido menos estudiada, pero no es difícil encontrarla si se considera que muchos de los mitos actuales provienen del cine o fueron reforzados por él. Hollywood parece haber sustituido a las antiguas fuentes proveedoras de mitos, como la literatura y la historia, y la fascinación que provocan sus productos alcanza lo mismo al hombre común que a las élites intelectuales. Un buen ejemplo de ello es Carlos Fuentes, quien ha comparado a los actores de cine con los antiguos dioses del Olimpo: “El cine es el gran teatro mágico de Oklahoma que Kafka quería visitar en su novela *América*, un teatro en el que todo puede concebirse como representación. Allí todas las realidades, todos los deseos, pueden encontrar cabida y resolverse en gesto y movimiento. Para mí, este es el enorme valor del cine: su carácter mítico contemporáneo.”¹⁶

En su libro sobre la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX, Patrick Duffey descubre una serie de paralelismos entre los protagonistas de *El ciudadano Kane* y *La muerte de Artemio Cruz*. Ambos son plutócratas de origen humilde, vivieron una etapa de idealismo social, poseyeron periódicos con fuerte influencia en sus sociedades,

¹⁵ Cfr. Peña-Ardid, *op. cit.*, pp. 187-188.

¹⁶ Entrevista realizada por James R. Forston, citada por Patrick J. Duffey en *De la pantalla al texto*, México, UNAM, 1996, p. 80.

persiguieron la riqueza y la fama sin importar los medios y, por su egocentrismo, fueron incapaces de conservar el amor de las mujeres. Todo esto hace que el mito de *El ciudadano Kane* aparezca con otra forma en la novela de Fuentes. Asimismo Duffey detecta otras influencias como el mito de Norma Desmond (personaje principal de *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder) en *Aura* y *Zona sagrada*.

Es evidente que hay temas de interés común para todos los artistas de una época determinada, por eso se habla de convergencia y no de influencia, por ejemplo en el caso del tema del "hombre acosado", el cual está presente en el cine negro y en obras de influencia existencialista como algunas novelas de Sartre y Camus. Sin embargo, la veneración que sentían escritores como Borges y Bioy Casares por películas de los géneros western y policial, llevan a pensar que los mitos del cine son un elemento de la temática literaria contemporánea.

Después de ver algunos puntos donde confluyen el cine y la literatura, es importante considerar una advertencia que lanza Lois Parkinson a quienes se acercan a la crítica interartística, tomando posición respecto a la preeminencia de las imágenes verbales o visuales: "Los críticos interartísticos tenderán a ocupar un terreno intermedio en este asunto, más que privilegiar un modo expresivo sobre otro, ya que la suposición más básica de la comparación interartística es que los textos visuales pueden incrementar nuestra comprensión de los textos verbales y viceversa."¹⁷

¹⁷ Parkinson Zamora, Lois, "Aproximaciones interartísticas a la lectura", en *Aproximaciones Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995, p. 174.

2. La tradición cinematográfica de Cabrera Infante

2.1 Su formación como cinéfilo

Guillermo Cabrera Infante nació en la pequeña ciudad cubana de Gibara el 22 de abril de 1929. Este municipio de la antigua provincia de Oriente, hoy departamento de Holguín, es la misma zona donde nació Fidel Castro Ruz, quien tendrá un papel determinante en la vida del escritor. La localidad costera de Gibara se caracterizaba por la pobreza de sus habitantes y, al parecer, también por la politización de algunos sectores. Un indicio de ello es la rebelión contra el general Machado en 1932, en la cual participó el padre de Guillermo Cabrera y un tío materno. La efervescencia política en esa región venía desde los tiempos de la lucha de independencia de Cuba, por ello no era casual la fuerte presencia del Partido Comunista.

El escritor fue el primer hijo de Guillermo Cabrera, periodista y tipógrafo, y de Zoila Infante; ambos eran militantes comunistas, por lo que a las dificultades económicas añadían la zozobra de la actividad política contra un régimen dictatorial. La madre de Cabrera Infante asistía con frecuencia al cine y fue ella quien lo llevó por primera vez a una función cuando sólo tenía veintinueve días de nacido, como recuerda en una entrevista con Rita Guibert.¹⁸

Cuando tenía cuatro años nació su hermano Sabá, provocándole una gran decepción porque él deseaba fervientemente tener una hermana. La experiencia del kindergarden fue un shock todavía más fuerte para el escritor, puesto que le provocó una enfermedad que lo mantuvo dos años alejado de la escuela. Pero este tiempo lo aprovechó para aprender a leer descifrando los globos de las historietas de *Dick Tracy* y *Tarzán*. Al evocar esos días cuenta

¹⁸ Cfr. Guibert, Rita, "Guillermo Cabrera Infante". entrevista en *Siete voces*, México, Novaro, 1972, p. 410.

que “cuando niño, junto con el cine, mi pasión fueron los *muñequitos* o *monitos*, los *funnies*. Aprendí a leer porque mis padres no tenían tiempo de leerme todos los monitos que yo necesitaba para crecer”.¹⁹ Las precarias condiciones en que vivía el autor se veían aliviadas por algunas aficiones infantiles como ir al cine y hojear las historietas.

A los seis años de edad Cabrera Infante ingresó a una escuela de cuáqueros para estudiar la primaria y allí convivió con niños de diferentes culturas; esta experiencia, junto con su gusto por los cómics y el cine norteamericano, seguramente influyeron en la atracción que sentiría más tarde por el idioma inglés. Los primeros tiempos en la escuela se vieron alterados por las dificultades que implicaban las reuniones clandestinas de los comunistas en su casa. En 1936 fue testigo del arresto de su madre por dos guardias rurales que la persiguieron —a ella y a su hermano— pistola en mano hasta su casa, de la entrega voluntaria de su padre a la policía y de la confiscación de todos los libros encuadernados en rojo que había en la biblioteca familiar. Aunque a la distancia el autor ve estos hechos con un cariz tragicómico, sin duda en su tiempo fueron momentos de gran angustia, sobre todo porque sus padres pasaron meses presos en la cárcel de Santiago. Fue entonces cuando descubrió el amor y el sexo con una prima, pero también experimentó por primera vez los celos, la traición y el odio.

El escritor ha afirmado que muchas de las acciones vistas en la pantalla se grabaron de manera más indeleble en su memoria que sucesos vividos por él en su infancia. Recuerda, por ejemplo, de manera muy vaga, las escenas en una calle donde acababan de matar a un hombre conocido de su padre, pero es capaz de hablar del argumento y los personajes de la película vista inmediatamente después del crimen en su pueblo, a pesar de que la película era poco digna de recuerdo, según se desprende del siguiente párrafo:

Después llegamos al cine aldeaño, mi padre pesaroso, yo extrañado. Vimos una vieja película de Ken Maynard, la serie de *El Crótalo*. La moraleja estética de esta fábula sangrienta es que Ken Maynard, de negro, audaz y certero, *El Crótalo* misterioso, malvado,

¹⁹ *Ibid.*, p. 438.

la muchacha bella y pálida y virtuosa son reales, están vivos. En cambio, Cholo, la sangre en el suelo, el duelo espectacular y estúpido pertenecen a las nieblas del sueño y del recuerdo. Algún día escribiré este cuento. Sin embargo, con el mediocre western tendré que hacer historia.²⁰

Un poco más adelante, cuenta la expectación con la que esperaba los estrenos de películas como *Tarzán el hombre mono*, *Tarzán y su compañera*, las “deprimientes películas de Gardel”, las de King Kong y Frankenstein. Los recuerdos están tan frescos que nos enteramos no sólo de la forma como se anunciaban las películas en su pueblo, por medio de un camión, un aparato de sonido y hojas volantes, sino incluso de las palabras con las cuales se publicitaba uno de los filmes clásicos del cine de gangsters, *Caracortada*.

Uno de los sucesos dramáticos que vivió el autor en su infancia fue el día que estuvo a punto de matar accidentalmente a su hermano con un machete. Quizá esto influyó en la posterior adopción del seudónimo de Caín. Otro momento difícil fue la muerte de su hermana al poco tiempo de nacida (este hecho lo tomó como un castigo divino porque el día anterior había matado con crueldad unos pajaritos en su nido). Su infancia fue similar a la de muchos niños de su pueblo: criando mascotas silvestres, yendo al monte de cacería, pero una diferencia fue su devoción por el cine. En *La Habana para un infante difunto* hay una evocación de la tarde que porfió en ir al cine con un pie muy hinchado a causa de una caída, aunque finalmente tuvo que salir antes de que terminara la película ante el dolor insoportable, “que era el mayor que he sufrido en mi vida llena de dolores de muela, de migrañas”.²¹

Sobre la conducta política de sus padres, Cabrera Infante se percató de las oscilaciones e incongruencias en que caían por el afán de asumir las directrices del Partido Comunista. Así lo observó cuando sus padres dejaron de ser de repente enemigos políticos

²⁰ Cabrera Infante, Guillermo, *Arcadia todas las noches*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 89. Para todas las citas de este texto, nos serviremos de la edición aquí consignada, y con el fin de abreviar los datos se anotarán únicamente los números de página.

²¹ Cabrera Infante, Guillermo, *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 34. Para todas las citas de este texto, nos serviremos de la edición aquí consignada, y con el fin de abreviar los datos se anotarán únicamente los números de página.

de Fulgencio Batista para sumarse a su campaña presidencial en 1939. O cuando lloraron la caída de la Segunda República en España, para luego defender con ardor el pacto Stalin-Hitler que tuvo como una de sus consecuencias el desmembramiento de Polonia.

Después que sus padres fueron puestos en libertad, la situación económica de la familia empeoró con el nuevo trabajo de su padre como tenedor de libros. La idea de trasladarse a vivir a La Habana se concretó en 1941. Como todos los emigrantes del campo, la familia llevaba los sueños de un horizonte más promisorio a la ciudad. El escritor dejaba una vida de pobreza y al mismo tiempo de felicidad; una época en la que si a menudo había faltado la comida, había tenido para compensarlo un abundante alimento visual:

Pero mis primeros recuerdos están asociados con imágenes sobre una pantalla, sobre una pared: las luces y sombras del cine. Recuerdo películas que vi cuando tenía, no podía tener más de tres años; es decir, yo veía cine antes de aprender a leer a los cuatro años; es decir, podía leer en el cine antes que en los libros. Para mí el cine, efectivamente, ha sido más que una escuela, ha sido una educación. También he visto el cine como un sustituto serio de la religión para un pagano primitivo como yo. Una de las muestras de la decadencia de Hollywood es que ha tratado de demitificar al cine desde los primeros años cincuenta, reduciendo todo ese extraordinario elenco de dioses menores que eran los héroes del cine, vivos siempre en la pantalla y muchos de ellos vivos en la vida real pero transformados en ordinarios mortales.²²

En 1942, el autor se instala con su familia en La Habana y comienza su etapa de adolescente. Le impresiona vivamente la ciudad con su gran cantidad de centros de diversión nocturna, muchos de los cuales aparecen en *La Habana para un infante difunto*. Ahí se mencionan bares famosos como el Floridita (“centro universal del daiquirí”), La Cueva, El Trucutrú y La Gruta; cabarets como el Zombie Club y Monmatre (lugares espaciosos y limpios a los que se iba a comer y a bailar); night-clubs como el Turf y el Mocambo (lugares donde iban las parejas a “besarse y algo más”). Además de otros espacios de encuentros eróticos (muchos de ellos ubicados en el famoso barrio de Colón), como el Teatro Shangai, burdeles (“bayús”), “posadas” y casas de citas.

²² Guibert, Rita, *op. cit.*, pp. 410-411.

Eloy Santos, un camarada de su padre en cuya casa vivían provisionalmente, invitó al escritor y a su hermano al cine por primera vez en La Habana: “fui al cine de día, asistí al acto maravilloso de pasar del sol vertical de la tarde, cegador, a entrar al teatro cegado por todo lo que no fuera la pantalla, el horizonte, mi mirada volando como polilla a la fuente fascinante de luz.” Ese día descubrió al que sería uno de sus actores favoritos, Edward G. Robinson, quien “vendría a personificar al gánster, tanto como a su revés, el hombre ingenuo”. El recuerdo del cine San Francisco —a donde los llevó Santos— no se grabó sólo por ser el escenario de un día fausto, sino porque tenía una arquitectura singular, como nos dice en *La Habana para un infante difunto*: “cogido entre dos épocas, todavía sin ser el templo art decó que fueron los cines construidos en los finales de los años treinta que luego descubriría en el centro de La Habana, y sin la pretenciosa simplicidad de los cines de finales de los años cincuenta.” (p. 30.)

Al adolescente provinciano también le impactó la forma de vida en las vecindades cubanas, los llamados solares y las cuarterías, donde muchas veces lo único que separaba a una familia de otra no era más que una simple cortina, teniendo que compartir varias familias un mismo baño. Es en una de esas vecindades, en Monte 822, donde se lleva a cabo un nuevo encuentro con el cine porque el cuarto colindaba con el cine Esmeralda; allí, el puro sonido de las bandas sonoras —que subía por el tubo de un ventilador— resultaba gratificante.

Si recién llegados a La Habana la pobreza les impedía a Cabrera Infante y a su hermano asistir a los cines que estaban tan cerca de su casa, el ingenio pronto les dio los medios para tener acceso a ellos. En la sección “Los debutantes”, en *Tres tristes tigres*, se narran algunos de los ardidés que los dos hermanos utilizaron. Primero recurrieron al método de armar alboroto en la entrada del cine para luego colarse rápidamente; después se dedicaron a vender cartuchos quemados que recogían en las calles; más tarde vendieron periódicos viejos y finalmente remataron los libros de la biblioteca familiar. En este último negocio contaron con la complicidad de su madre, a quien alude Silvestre, el personaje

considerado la voz del autor: “no sabemos cómo neutralizaba el amor de mi padre por aquella biblioteca que cada día era más el recuerdo de una biblioteca.”²³

En las cuarterías y solares de La Habana donde el escritor vivió, sobre todo en Zulueta 408, en plena Habana Vieja, inició un proceso de educación sexual que le sirvió al adolescente para madurar, pero también le serviría más tarde como materia prima para la creación literaria. En realidad existieron varias fuentes de estimulación erótica: la convivencia con mujeres quienes de manera velada o abierta le descubrían una faceta del sexo —una vecina prostituta le enseñó el secreto de la masturbación, por ejemplo—, la afición de propiciar el contacto físico con mujeres sobre todo en los cines de la ciudad, y la práctica del voyeurismo que desarrollaría cuando se cambió a vivir al Vedado. A esto se debe añadir la lectura del *Satiricón*, de Petronio, un libro que pasó de ser un incentivo para las fantasías sexuales de la adolescencia, a un modelo de escritura literaria para el profesional de la literatura.

Los encuentros eróticos en los cines de La Habana no siempre tuvieron un final feliz. El autor cuenta en *La Habana para un infante difunto* la amarga experiencia sufrida una tarde en la que asistió al cine con su madre. Sentado junto a una muchacha que permitió los primeros contactos del aprendiz de don Juan, éste se encontraba por alcanzar uno de los senos, cuando la muchacha le enterró un alfiler en el codo; eso lo llevó a compararla con algunos de los personajes femeninos más crueles de la pantalla: con Bárbara Stanwyck de *Double Indemnity* y Lana Turner de *El cartero llama dos veces*.

Otras veces su técnica de cateador, así les llamaban en La Habana a los hombres que se dedicaban a estos contactos ocasionales y furtivos, funcionaba, y sus afanes eróticos eran correspondidos, aunque su búsqueda del amor ideal se frustrara ante la presencia de la luz natural. Fue el caso de la experiencia vivida en el cine Majestic donde dice haber

²³ Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres* Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 37. Para todas las citas de este texto, nos serviremos de la edición aquí consignada, y con el fine de abreviar los datos anotaremos únicamente los números de página.

encontrado a “la Dra. Jekyll transformada en Mrs. Hayde”, quien le practicó una masturbación tan espectacular que provocó el escándalo de las señoras sentadas en las butacas vecinas: “¡Que barbaridad! ¡Las cosas que hay que ver!” Y no era para menos, pues la función era de matiné infantil.

Al entrar al bachillerato, Cabrera Infante combinaba el estudio —que no le entusiasmaba mucho— con su afición por el cine, la práctica del beisbol y el aprendizaje del inglés. Rine Leal, uno de sus mejores amigos de ese tiempo, recuerda al escritor como un aficionado a la imitación de Cantinflas y, por supuesto, al cine.²⁴ Para entonces ya tenía también mucho interés por la música, aunque en este caso el cine nuevamente estaba en la base de su formación musical; así, por ejemplo, su pasión por la música de Glenn Miller surgió después de ver la película *Sun Valley Serenade*, tal como lo confiesa en *La Habana para un infante difunto* (p. 107.)

En la sección “Amor trompero” de *La Habana para un infante difunto*, el autor nos habla de los diferentes tipos de cines que había en la zona céntrica de la ciudad, muy cerca de su casa, así como de otros en la periferia a los cuales también iba de vez en cuando: “poco pan pero cientos de circos.” Ahí podemos ver que aunque buscaba los encuentros eróticos, evitaba entrar a los cines con más fama de tener un público degenerado porque exhibían películas de fuerte contenido sexual. En la misma sección nos enteramos de algunos de sus cines favoritos como el Verdún: “Con la novedad habanera de poder correr su techo y quedar los espectadores nocturnos viendo cine «bajo las estrellas»”, el Neptuno y el Alkázar, así como el Negrete: “un tubo largo de mala visión, como un telescopio invertido.” En el itinerario había un cine peligroso, no por su público sino por su arquitectura: “con una tertulia [la parte más alta del cine, también llamado en Cuba paraíso] tan inclinada como para hacerla peligrosa: un paso en la oscuridad podía ser el último”. El personaje principal nos confiesa lo que motivaban sus correrías: “A todos estos

²⁴ Cfr. Rine Leal, “El oficio de Caín”, *Umón*, La Habana, año II, núm. 7, mayo-junio 1963, p. 87.

cines iba buscando el entretenimiento, el sortilegio del cine, la magia blanca y negra pero también me conducía un ansia de amor.”

Por ese tiempo, 1946, un profesor de literatura da una clase sobre *La Odisea*. El escritor se siente seducido por la historia de las peripecias de Ulises y se conmueve especialmente con la fidelidad del perro Argos. Desde entonces empezó a disminuir su asistencia a las clases para pasar días enteros en la biblioteca. Allí debió haber leído *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, y le impactó de tal manera que escribió inmediatamente después un cuento. Lo llevó a la revista *Bohemia* —una de las principales revistas de América Latina de ese tiempo— con muy pocas esperanzas de que lo publicaran, pero se encontró con Antonio Ortega, un refugiado español encargado de la sección de literatura, quien haría algo más que publicar el cuento, pues se convirtió en su maestro en el terreno literario y le dio una especie de canonjía al contratarlo como su secretario privado.

Paralelamente al trabajo como secretario de Ortega, el autor se desempeña como corrector de pruebas en varios periódicos, entre ellos el *Havana Herald*. Por otra parte, su casa se había convertido en centro de reunión de escritores y artistas que trabajaban o colaboraban con el periódico *Hoy*, órgano del Partido Comunista, donde trabajaba su padre. Los consejos de Ortega, la tuberculosis de su hermano y la conmoción que le produjo una visita al anfiteatro de la facultad de medicina, le hicieron cambiar la idea de seguir la carrera de médico y decide ingresar a la Escuela Nacional de Periodismo. Mientras estudiaba, también trabajó un tiempo levantando encuestas y como traductor.

En aquella época Cabrera Infante participó con Ricardo Vigón y Germán Puig en el Cine-Club de La Habana, al cual más adelante también se integraría Néstor Almendros. Estas amistades contribuirían de manera determinante en su formación como crítico de cine; así lo reconoce él mismo en *Un oficio del siglo XX*, cuando, con su forma unamuniana de desdoblamiento del autor en personaje literario, el autor pone en boca de Caín (su *alter ego*, el crítico de cine) las siguientes palabras laudatorias, en especial a Vigón:

“Todo lo que sé de cine”, me confesó una vez Caín, “se lo debo a tres personas: Ricardo Vigón, Germán Puig y Néstor Almendros. Pongo a Vigón en primer lugar”, añadió, “porque es a él a quien debo más” [...] Caín confesaba que si él pudo entender casi primero que nadie lo que se proponía la *Nouvelle Vague*, fue porque primero que él lo había intuido Vigón; si podía apreciar por encima de toda clase de prejuicios la calidad del cine norteamericano, declaraba, era por Vigón, que la consideraba la primera cinematografía del mundo: si entreveía la pureza cinematográfica, si podía intuir “lo específico”, como dicen los académicos (el cine los tiene), lo debía, también, a Vigón.²⁵

El Don Juan frustrado que había sido el personaje, logra establecer por fin una relación sexual completa con la antigua “muchacha más bella del bachillerato”, pero al poco tiempo de estar con ella la muchacha se casa con otro amigo común. A pesar del sentimiento de culpa (solamente de él), tienen varias relaciones; una última oyendo *El Mar*, de Debussy. Todo era prestado: el tocadiscos, el disco y la mujer. Poco después del rompimiento con Julieta, la familia del autor se tiene que mudar a la zona del Vedado a causa del empeoramiento de su hermano Sabá.

Es entonces cuando participa en la fundación de la sociedad literaria *Nuestro Tiempo*, que dejó al ser absorbida por el Partido Comunista, y en la de la Cinemateca de Cuba en 1951. En aquella, además de Ricardo Vigón y Manuel Puig, participaron Tomás Gutiérrez Alea y Rine Leal, quien afirma: “Sin saber cómo, estábamos todos creando una nueva sensibilidad cinematográfica en el país, influyendo en los más jóvenes, discutiendo con los más viejos y uniéndonos a los de nuestra generación.”²⁶

El año de 1952 fue muy frustrante para el escritor porque el segundo golpe de estado de Batista le quitó la posibilidad de votar por única vez en Cuba, y porque la publicación en *Bohemia* del cuento “English profanities” tuvo como consecuencia su encarcelamiento. Así se vio obligado a dejar la escuela de periodismo. A la salida de la prisión, en 1953, se casó con una mujer que había salido de un convento. Poco después escribió un artículo para

²⁵ Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo XX.*, Madrid, Ediciones El País/Aguilar, 1993, pp. 21-22. Para todas las citas de este texto, nos serviremos de la edición aquí consignada, y para abreviar los datos anotaremos únicamente los números de página.

²⁶ Leal, Rine, *op. cit.*, p. 87.

celebrar el XXV aniversario de Mickey Mouse, firmando con el pseudónimo de Caín (formado con la unión de las primeras sílabas del primero y del segundo apellido). Como dice el autor en *Cine o Sardina*: “el goloso fanático infantil se había convertido en espectador ávido y crítico considerable.” (p. 226)

2.2 Cabrera Infante como crítico de cine

El inicio de esta actividad del autor ocurrió en 1954 tras el nombramiento de Antonio Ortega como director de la revista *Carteles*, la segunda revista más importante de Cuba. Su mentor literario le encargó una crítica de cine semanal, la cual pronto alcanzaría notoriedad no sólo en Cuba sino en toda el área del Caribe.

Para ubicar su obra crítica en los periodos de la historia del cine, hay que remitirse a las opiniones del escritor entrevistado por Rita Guibert. Para él, la edad de oro de Hollywood abarcó los años de 1929, año en que surgió el cine sonoro, a 1949. Por lo tanto, empezó su tarea como crítico en momentos en que Hollywood estaba ya en decadencia, y cuando la atención se dirigía hacia Europa con el cine neorrealista italiano —en su última etapa— y la *nouvelle vague* francesa. Aunque era inevitable que la poderosa corriente francesa de la política de autor influyera en el nuevo crítico, él siempre tuvo una valoración propia del cine, como lo plantea en la siguiente declaración:

El cine de cámara no me interesa, nunca me ha interesado. El único para mí ha sido el cine sinfónico de Hollywood. Los otros han sido siempre excepciones, comentarios al margen de la historia del cine, que es la historia del siglo [...] Esa Edad de Oro del cine, que comenzó en 1929 con la instalación del cine hablado (ese es el año de *Brodway Melody*, del nacimiento de Mickey en *Steamboat Willie*, de *All Quiet on the Western Front*, de *Morocco* conteniendo a la Dietrech y a su mito, cuando Garbo habló por primera vez y, por supuesto, de *Little Caesar*: todas hechas o estrenadas en el año que nació) hasta 1949, en que se hicieron o comenzaron o estrenaron *Letter from an Unknnown Woman*, *A Double Life*, *On the Town*, *An American in Paris*, *The Set-up*, todas para mí cintas de mi mitología privada y, por supuesto, *Asphalt Jungle*, donde apareció ese mito de todos, Marilyn Monroe.²⁷

²⁷ Guibert, Rita, *op. cit.*, p. 410.

Rine Leal reconoció la calidad literaria de las críticas —o crónicas, como las llamaba su autor— cinematográficas, confirmando la actitud de Cabrera Infante, quien ha dicho que los buenos críticos son los que escriben bien: asimismo alababa lo acertado de sus críticas, que se convirtieron, según Leal, en “una escuela de buen cine”.

Es digno de mención que el escritor mantuviera siempre una posición independiente respecto a los empresarios del cine, los cuales acostumbraban comprar a los críticos para que elogiaran los estrenos en Cuba. Leal señala cómo llegó incluso a rechazar los pases asignados a los periodistas y prefería pagar sus entradas para no tener ningún compromiso. Esto le daba a Caín la libertad para hablar de lo que él quisiera, siendo frecuente la manifestación de sus posiciones políticas, según se puede ver en las afirmaciones de Leal, a quien gente de la policía quiso usar como conducto para atemorizar al crítico: “Me imagino que quien hubiese redactado en 1957 una crónica como la de «Años difíciles» [...] comparando a Mussolini con Batista, no haya gozado de la simpatía de los cuerpos represivos.”

Para referirse a su labor como crítico de cine, reunida principalmente en su libro *Un oficio del siglo XX*, hay que partir de su visión del cine con carácter de espectáculo, pero con la capacidad para descubrir otra realidad: la realidad poética del mundo. Esto se puede constatar al ver el tipo de películas a las que da mayor atención. En el libro mencionado predominan los filmes de directores de Hollywood: Chaplin, Aldrich, Minnelli, Welles y Hitchcock, entre otros. Con cierta frecuencia aparecen críticas sobre películas italianas y francesas, mientras que el tratamiento del cine de otras latitudes, como Japón, Suecia, Alemania y Gran Bretaña, es menos significativo.

La especial predilección por las comedias se advierte en los grandes elogios a películas como *La quimera de oro*, de Charles Chaplin: “Entre las lágrimas de llanto hay las lágrimas de risa y *La quimera de oro* se convierte en una de las piezas más cómicas que ha hecho Hollywood en mucho tiempo”; a *Some Like it Hot* (*Algunos prefieren quemarse*),

de Billy Wilder: “una de las películas más cómicas que ha hecho Hollywood”; o a *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, de Jacques Tati: “Antes que nada *Hulot* es cine puro. La utilización que hace de la imagen como vehículo universal de la risa y la poesía. [...] el ritmo tan cinematográfico de la acción, el empleo del sonido y de la música, convierten a *Las vacaciones* en un ejemplo clásico del cine.” (p. 83.)

Más adelante compara a Tati con Chaplin por la agudeza en la observación de las conductas de la gente, mostrando el interés de Cabrera Infante por las expresiones características de la condición humana: “Como Chaplin [...] Jacques Tati es un observador del hombre, un francotirador de la vida que dispara precisos retratos a las situaciones del individuo deambulando por su medio particular [...] En ese ambiente —como en otra fiesta cualquiera, el carnaval, por ejemplo— el hombre trata de ser otro y no logra más que ser él mismo con énfasis.” (pp. 83-84.)

El autor también ha mostrado su entusiasmo por las películas del oeste. En la obra antes citada, al hablar de *Río Bravo* y *Río Rojo* de Howard Hawks y *Pasión de los fuertes* de John Ford dice que “Homero hubiera hecho lo mismo de haber tenido que hacer cine”. A Hawks lo incluyó entre sus directores favoritos, y de Ford ha dicho que es otro de los mejores directores de cine. De las “epopeyas del polvo” de Hawks destaca, entre otras cosas, la habilidad para mezclar distintivos géneros: el cine de acción, el policial, los melodramas y el *suspense* en *Río Rojo*, y la parodia en *Río Bravo* en la que hay “una constante de claves que responden a la historia cinematográfica de Hawks”. Sin embargo, el gran atractivo de estos filmes no le impide al escritor cuestionar el trasfondo ideológico, así lo hace al hablar de *Río Bravo*, donde la exaltación por la violencia y el poder revela cierta inclinación hacia el fascismo.

Del cine de violencia el crítico escoge algunos ejemplos que desde su punto de vista representan “la denuncia social hecha con una violencia nihilista”. *Mientras la ciudad duerme* (*The Asphalt Jungle*), *Casta de malditos* (*The Killing*), *La ciudad desnuda* y

Caracortada son películas que se caracterizan por tener de escenario las ciudades corrompidas por el poder y el dinero. Aunque no hay una crítica específica sobre las películas *El enemigo público* de William A. Wellman y *Soy un fugitivo* de Mervyn LeRoy, se mencionan, junto con *Caracortada* (de Hawks), entre las mejores películas del cine de violencia (p. 201). En un párrafo dedicado a *Casta de malditos* de Stanley Kubrick, en *Un oficio del siglo XX* se señala la sofisticación en el manejo del tiempo, lo cual es una muestra de la gran capacidad narrativa que puede alcanzar este género.

En cuanto a la comedia musical, Cabrera Infante ha llegado a identificar a este género como la más acabada expresión de la capacidad del cine para crear un mundo mágico (la Arcadia). Es un género que reúne entre otras cosas la música, el espectáculo visual y el humor. El autor admira mucho las películas *Sinfonía de París* y *Brindis de Amor*, de Minnelli, y *Cantando bajo la lluvia*, de Stanley Donnen. Una muestra del gusto del autor por la brillantez visual en el cine es la crítica a *La Cenicienta en París* (*Funny Face*) de Stanley Donnen, película que considera muy inferior a las de Minnelli, pero con escenas de una plasticidad perfecta, en las cuales se ve la capacidad del cine para resaltar lo visual partiendo de las cualidades de la pintura (la variedad de texturas en el vestuario, la riqueza de los colores en las escenas, etc.) y la fotografía (contrastes de tonos claros y oscuros y juego de luces y sombras): “La modelo hace ver que se despide y toma el tren, y el fotógrafo aprehende ese adiós entre el vapor de la locomotora y la melancolía de la figura desolada en el andén.” (p. 172.)

Al hablar en el libro antes mencionado de la cinematografía francesa, el escritor se declara admirador de la obra de Robert Bresson y en particular de su película *Diario de un cura rural*, que escogió como uno de los diez mejores filmes en la historia del cine. Hay muestras de gran sensibilidad estética y humana al hacer la reseña de esta película, por ejemplo, en la apreciación artística que permite resaltar una toma original y llena de expresión poética:

En las escena final, cuando mucho más fácil hubiera sido fotografiar la tumba del pobre cura de aldea e inscribir sobre ella un epitafio sentido, prefirió colocar en la pantalla una cruz dibujada, iluminada artificialmente y hacerla permanecer un tiempo más que prudencial, y dejar así en el espectador un profundo trazo místico. Algunos le han acusado de ser el anticine, pero en el arte de Bresson hay un conocimiento tan profundo del cine, que se ha permitido rechazar la cansada retórica habitual para crearse él mismo un tiempo y un espacio cinematográfico nuevos. (p. 60.)

Por otro lado, el crítico, quien declara ser completamente ajeno a las religiones, se conmueve por la honda espiritualidad del cura, por la humildad y la entrega a sus principios, que lo llevan a padecer por su humanismo y predicar su fe “como una Ceres no pagana”.

En el mismo nivel de calidad artística del *Diario de un cura rural* se ubica a *Los 400 golpes*, una película que “está llena de sutilezas poéticas y cinematográficas”. En la crítica dedicada a Truffaut también se habla de André Bazin (descubridor del cineasta francés), el principal teórico del llamado cine de autor que tenía como medio de expresión la revista *Cahiers du Cinéma*. Algunas de las líneas dedicadas a *Los 400 golpes* ilustran muy bien lo que se entendía por cine de autor:

Era la primera vez que una película se dedicaba [la película se la dedicó a Bazin] como se dedica un libro o un poema: se quería indicar que era una obra de autor, un film del que Francois Truffaut se consideraba dueño absoluto de sus errores y de sus aciertos: un film de autor: la primera película totalmente autobiográfica. Luego sigue una vista de París en que sólo se ven las puntas de los techos, los aleros de las viejas casas, las altas ventanas de los edificios, la aguja final de la torre Eiffel, la copa de los árboles de Champs-Élysées. Pocas veces una película ha comenzado de forma tan poética, tan sugerente y tan cinemática. (p. 381.)

Para Cabrera Infante las coincidencias con Truffaut también eran sobre la reivindicación del cine de Hollywood como el más importante de la historia del cine, el apoyo a algunos directores olvidados y a otros jóvenes con talento, el aliento al cine literario y contra las mentiras de los técnicos.

De los filmes del neorrealismo italiano, el crítico se expresa muy bien de *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio da Sica y de *Dos centavos de esperanza*, de Renato Castellani. A este último filme le atribuye un optimismo que encubre la miseria del pueblo y alaba su sentido ético que para él ha sido la gran falla de muchas películas del neorrealismo, las cuales preferían el éxito con base en un optimismo fácil a “la amarga sátira que daba pie al chiste y al estrépito”.

Si bien en *Un oficio del siglo XX* la temática está abordada principalmente a través de los directores, no se puede soslayar el lugar preponderante que concede a los actores. Así lo manifiesta el autor al hablar, por ejemplo, de John Wayne o de Katharine Hepburn, a quien considera la mejor actriz de Hollywood: “Ella es el film. Sin ella no existiría”. Lo mismo se advierte cuando hace una apología de la sensualidad de Brigitte Bardot, al hablar de *Paraíso perdido* de Vadim, y de cómo el filme se va elaborando a partir “de su talento y de las imperfecciones de su talento”; puesto que cuando la actriz no alcanza a dar el tono dramático se le saça oportunamente del cuadro.

El escritor cubano desarrolló la crítica cinematográfica de 1954 a 1960 en la revista *Carteles*, y de 1959 a 1960 en *Lunes*, suplemento cultural del periódico *Revolución*. Durante estos años suceden cosas muy importantes como el nacimiento de sus dos únicas hijas, el distanciamiento con su esposa y el encuentro con Miriam Gómez, su futura esposa. Trabajando para *Carteles* realizó un viaje a Nueva York, que le sirvió para obtener películas del Museo de Arte Moderno y enriquecer así el acervo de la Cinemateca de Cuba.

Los años del 57 y 58 fueron de una intensa participación política: escribió para la prensa clandestina, organizó encuentros entre los comunistas y el Directorio Revolucionario, ayudó al acopio de armas para el Movimiento 26 de Julio y el Directorio, y organizó un viaje con dos periodistas extranjeros a la Sierra Maestra; cuando estaba a punto de emprender este viaje, Batista abdicó.

De la experiencia vivida durante casi diez años de la última etapa de la dictadura batistiana, lo cual significó el encarcelamiento y la muerte de muchos amigos de Cabrera Infante, además de interrogatorios y persecuciones sufridas por él mismo, surgió el libro *Así en la paz como en la guerra*. Este libro contiene varios cuentos y quince viñetas. Para Isabel Álvarez Borland —una de las más acuciosas estudiosas de la obra del autor—, las viñetas se pueden definir como relatos breves que presentan una mirada rápida sobre un suceso en pleno desarrollo y que no tiene resolución. La investigadora compara las viñetas con el documental cinematográfico basándose en dos características comunes: la concentración de las imágenes y su naturaleza asociativa. Esto implica que la viñeta y el documental presentan un tema alrededor del cual giran un conjunto de asociaciones visuales y rítmicas que sustituyen una trama inexistente. Otro recurso fundamental en estas formas de expresión es la elipsis, puesto que es más importante la sugerencia que la descripción.

A partir del estilo de las viñetas, Álvarez-Borland hace una distinción entre viñetas dinámicas y viñetas descriptivas, relacionadas cada una de ellas con un cierto tipo de documental. Sobre las primeras apunta lo siguiente:

Como las viñetas dinámicas, tiene el documental/reportaje una clara intención persuasiva cuando trata sucesos sacados de la actualidad. Dado su carácter dramático el movimiento, como en las viñetas dinámicas, es la esencia de su éxito. El dramatismo de los hechos está directamente relacionado al factor del tiempo y en muchos casos el director necesita condensar la duración de los hechos según lo requiera la situación. El sentido de *pacing* es el que permite al director alcanzar una impresión de autenticidad en su producción. El concepto de ritmo es crucial en la creación tanto de un reportaje como en la concepción de las viñetas de estilo dinámico.²⁸

En tanto que al documental imaginativo y a las viñetas descriptivas los define de esta manera:

Sin embargo, dentro del género del documental la persuasión a veces se logra de una manera indirecta. Este es el caso del documental imaginativo que como las viñetas

²⁸ Álvarez-Borland, Isabel. "El cine documental y las viñetas de G. Cabrera Infante", en *Explicación de textos literarios* 11, 1982-83, p. 5.

descriptivas tiene por objeto la creación de una atmósfera. Aquí la prioridad la establece el valor intrínseco de la *toma* cinematográfica, y no el *tempo* como ocurre en el documental reportaje. El contraste del blanco y negro en el color de una escena inaugura una atmósfera antitética mediante la tonalidad de los dos colores. El uso creativo de la luz, así como el cuidadoso manejo de las relaciones espaciales, son responsables del éxito de este tipo de cine, cuya composición cinematográfica y calidad fotográfica evocan el nítido contenido emocional.²⁹

Para ilustrar las palabras de Álvarez-Borland respecto de las viñetas dinámicas, transcribo la última parte de la viñeta 1, en la cual se advierte claramente el aumento paulatino de la acción violenta:

No estaba muerto, pero ya no sentía: no estaba muerto todavía. Unos hombres le arrastraban por los pies. Desde el segundo piso lo bajaron a la calle por las escaleras y su cabeza golpeaba contra cada escalón. En uno de los escalones dejó un trozo de piel cubierto de cabellos que eran rubios en la punta y muy negros hacia la raíz. Cuando llegaron a la calle, los hombres lo tiraron sobre la acera, después lo hizaron y lo echaron en el camión. Antes de morir le vinieron a la mente las últimas palabras del manifiesto, escritas por él la semana pasada:

“O seremos libres o caeremos con el pecho constelado a balazos.” Esto era lo que leía.³⁰

El inicio de la viñeta 15, por otro lado, es un buen ejemplo de una viñeta descriptiva, donde la acción disminuye de una manera considerable y la atmósfera es descrita con contrastes de luz y sombra:

Hay una mancha en la pared, cerca del suelo —¿es sangre? La oscuridad no deja ver bien. En el techo hay telarañas, mugre, tal vez hollín. Las paredes están garrapateadas y por entre las lagunas de la humedad se pueden leer los letreros: “maMá tE Quiero mucHo PRUdeNcio” ¿Quién es Prudencio? ¿Dónde está ahora? Aparece otro: “Biva, Cuva Lire!!!” También más allá con perfecta ortografía está escrito sobre la pared un párrafo. Parece que lo han hecho con la punta de un gancho y quizá su autor sea una mujer: “La Tiranía toca a su fin. Lo sé porque las torturas aumentan. Cuando los asesinos sienten miedo su única expresión es la tortura.” La última palabra ha sido preciso adivinarla, porque casi había sido borrada; pero quien la borró quería que, con trabajo, fuera posible leerla.³¹

²⁹ *Ídem.*

³⁰ Cabrera Infante, Guillermo. *Así en la paz como en la guerra*, México. Diana, 1988, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 181.

Con el arribo del gobierno revolucionario en Cuba, el primero de enero de 1959, Cabrera Infante desempeñó varios cargos: editor del diario semioficial *Revolución*, jefe del Consejo Nacional de Cultura (junto con Lezama Lima y Alejo Carpentier) y ejecutivo del Instituto del Cine. Poco después fundó *Lunes* y realizó viajes a Norte y Sudamérica. Las diferencias con el régimen empezaron con la llegada de un gran número de comunistas al Instituto del Cine, hecho que lo convirtió en un “foco stalinista”. En la entrevista de Guibert, se habla de una de las contradicciones serias con el director por la decisión de impedir el rodaje en Cuba de *El ángel exterminador*, de Buñuel, con el argumento de que era una película de ideología burguesa; pero sobre la cual el entrevistado comenta: “es imposible concebir una obra más demoledora en el profundo sentido antiburgués que tuvieron los surrealistas inicialmente.”³²

El suplemento literario *Lunes* fue una iniciativa de Carlos Franqui y reunió a varios de los más destacados escritores e intelectuales cubanos de la época. En él estaban Virgilio Piñeira, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, Severo Sarduy, Calvert Casey y Antón Arrufat. También estaban el pintor abstracto Raúl Martínez, el músico Natalio Galán y el dramaturgo José Triana. *Lunes* se distinguió desde un principio por su independencia del gobierno frente a una serie de organismos totalmente sumisos al poder, y para 1960 ya había llevado a Cuba escritores de muy variado signo político, de Sartre a Sarraute a Sagan, y de Le Roi Jones a Wright Mills. La importancia de *Lunes* no residía sólo en su calidad y alto tiraje —casi un cuarto de millón de ejemplares a la semana— sino en la amplia gama de escritores a los que dio a conocer en Cuba.

A pesar de que el control oficial se iba imponiendo en los ámbitos social y cultural, el escritor mantuvo su apoyo al gobierno de Fidel Castro, por lo que fue invitado a la comitiva del mandatario a una gira al norte y al sur de América y más tarde enviado junto con otros periodistas a un viaje por la Unión Soviética y otros países de Europa del Este. En

³² Guibert, Rita, *op. cit.*, p 359.

1960 asume la conducción del programa de televisión *Lunes*, una versión televisiva del suplemento literario, y publica *Así en la paz como en la guerra*. Ese mismo año se divorcia.

En 1961 ocurre la invasión de Estados Unidos a la Bahía de Cochinos, adonde acude como corresponsal. Tras la derrota de las fuerzas invasoras y la declaración de Cuba como país socialista, la libertad de expresión prácticamente se anuló en la Isla. Después de la exhibición del documental *Pasado Meridiano*, un ejercicio de *free cinema* hecho por Sabá Cabrera (donde se muestra la pasión de los habaneros por el baile y la fiesta), en el programa de *Lunes*, la Comisión Revisora de Películas del ICAIC prohíbe y secuestra el documental. El escritor ha afirmado que el objetivo era poner en tela de juicio a *Lunes*, aunque también censuraba una forma de vida que era juzgada como decadente. Así se advierte en esta declaración: “Para la religión todo lo que no sea temor a Dios es pecado. Para esta religión sin Dios, todo lo que no sea sometimiento al terror es anatema.”³³

Los miembros de *Lunes*, apoyados por la Casa de las Américas, redactaron una carta y recabaron las firmas de doscientos artistas e intelectuales cubanos, en lo que constituyó la primera gran manifestación de resistencia al régimen autoritario de Fidel Castro. La consecuencia fue la posposición del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba y la organización de una serie de conversaciones entre Castro y un selecto grupo de intelectuales en la Biblioteca Nacional. En las famosas conversaciones en la biblioteca, una gran mayoría de incondicionales y otro grupo de vacilantes aisló al pequeño grupo que se matuvo en su posición crítica (no sólo valientes, también ingenuos porque no advirtieron que los servicios de inteligencia cubana tenían cámaras ocultas que filmaban las sesiones). El entonces principal enjuiciado relata la culminación de este conflicto:

Al final, Fidel Castro, como en tantas ocasiones anteriores, se reservó el doble cargo de fiscal y juez al hacer el resumen del juicio [...] Su discurso fue benévolamente amenazador, como el Jehová de la Biblia encarnado entre cubanos, y después de mostrar su desdén, casi su desprecio por los intelectuales reunidos [...] terminó con esas desdichadas, hoy famosas palabras: “Con la revolución todo, contra la revolución nada.” [...] El final de

³³ *Ibid.*, p. 364.

las reuniones de la biblioteca, que fueron secretas, fue aún más secreto. No terminó con la publicación, sin preámbulos ni explicaciones, del discurso de Castro, sino que se decidió in camera, que *Lunes de Revolución* desapareciera. La excusa pública fue la escasez de papel, pero *Lunes* fue sustituido en seguida por tres diferentes publicaciones estrictamente controladas por el gobierno y el partido.³⁴

Un mes después de las conferencias se lleva a cabo el Congreso de Escritores y Artistas y allí, con una actitud de burla, Cabrera Infante es elegido vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas. En ese mismo año de 1961 se casó con Miriam Gómez, para entonces una popular actriz de teatro, cine y televisión, y empezó a escribir *Ella cantaba boleros*, que se convertiría al paso del tiempo en *Tres tristes tigres*. Quizá un poco antes de la desaparición de *Lunes*, pero reforzado por este hecho, decidió dejar de hacer críticas cinematográficas. El problema principal fue que el Estado prácticamente impuso la exhibición exclusiva del cine producido por los países del área socialista, dejando muy poca materia de trabajo para los críticos de cine.

En 1962, el escritor seguía desempleado y a pesar de que el gobierno quiso continuar pagándole un sueldo, rechazó la sinecura y se dedicó a preparar la edición de sus críticas de cine que aparecieron en *Un oficio del siglo XX*. Con este fin escribió un prólogo, un interludio y un epílogo. En ellos el autor presenta, comenta e incluso dialoga con G. Caín, su *alter ego*. Juega así con los planos de la realidad y la ficción, lo cual le permite hacer un libro más atractivo y al mismo tiempo tomar distancia de algunas posiciones con las que ya no estaba de acuerdo. Uno de los aspectos valiosos que el presentador rescata de las “crónicas” es el estilo literario y a veces erudito, hecho que le valió al crítico ser acusado de pedante. Al respecto, en el prólogo señala que la condescendencia es una forma de desprecio hacia el lector.

Asimismo, Cabrera Infante reconoce algunas fallas de Caín, como el hecho de no haber valorado correctamente determinados filmes o no haber descubierto sentidos ocultos en una película. Esto se aprecia en *Un oficio del siglo XX*:

³⁴ *Ibid.*, pp. 364-365.

Y muchas veces fue incapaz de ver lo que había detrás de un film determinado: pienso en *El salvaje*, de Laslo Benedek —aquí habló de la actuación más o menos buena de Brando, de la fotografía acertada o no, de la música, del *tempo* del film tomado del jazz, pero no supo levantar la fina capa de celuloide y descubrir que debajo de la violencia estaba la filosofía de la violencia: esto es, el fascismo, que por encima del gusto por la peripecia deportiva había una señal de desconsuelo y de fraude, y por último, no vio la poesía, la nueva poesía del movimiento y el vértigo, la poesía de la velocidad que es al mismo tiempo frenesí sensual, irracionalismo por la máquina y libertad: la confusa poesía de nuestro siglo. (p. 31.)

Para cooperar con el ingreso familiar que entonces recaía sobre Miriam Gómez, consiguió dar un ciclo de conferencias en La Habana sobre cinco directores de Hollywood, que en 1977 aparecerían como un libro de ensayos titulado *Arcadia todas las noches*, en cuyo prólogo el escritor expresa no sostener ya el punto de vista de la *politique de auteurs* que prevalece en el libro. El contexto en que se pronunciaron estas conferencias era muy delicado, pues por entonces se había desatado una campaña en contra del cine de Hollywood. Se habían quemado deliberadamente muchas cintas —todas las de John Ford—, además de que el autor ya era vigilado estrechamente a causa de sus actitudes rebeldes contra la política cultural del Estado.

Estas conferencias son importantes no sólo porque amplían las apreciaciones sobre los géneros que dominan los distintos directores: el suspenso en Hitchcock, la acción en Hawks, el drama en Welles y Huston, la comedia musical en Minnelli, sino porque expresan algunas de sus ideas personales sobre el cine. Uno de los conceptos importantes es ver al cine como el principal proveedor de los mitos modernos. En primer lugar, el conferencista encuentra la creación de mitos como algo necesario para el hombre; por eso siempre han existido mitos como el del unicornio, que nos habla de un futuro mejor y al mismo tiempo de una gracia primigenia de la raza humana. Al hablar de la importancia del cine en este terreno, en el libro antes citado también define lo que es un mito:

¿Qué es el mito? Una realidad mayor que la realidad: una bestia con cuerpo de caballo y busto y cabeza de hombre: es un animal que está por encima del hombre y del caballo porque está en posesión de una realidad mayor: la doble realidad del hombre y de la bestia [...] Para los antiguos la realidad fue siempre mayor que la realidad y no era raro que se

refirieran amables encuentros con un unicornio o combates feroces con un dragón: la fantasía era la mayor realidad. (p. 31.)

Es el cine el que permite ahora crear una realidad mayor que la realidad, al magnificar la imagen y la voz de los actores en la pantalla. De ahí han surgido los grandes mitos como la vampiresa, el galán audaz o los "villanos muertos en el último rollo". Cabrera Infante contradice a Paul Valéry, quien afirma que el mito no puede ser preciso, cuando afirma que el mito tiene "horror a la vaguedad". Otro punto de discordancia está en que el primero cree que los mitos crecen con la luz, es decir, fuera de la pantalla han crecido los grandes mitos del cine, desde Greta Garbo y Jean Harlow hasta Marilyn Monroe y Jane Mansfield.

Para el crítico de cine, la mitificación de los seres y las cosas está relacionada con la capacidad de los niños para la fantasía; en el caso de los adultos aquélla suele ser sublimada por la creación estética o verse encubierta con los sueños y la imaginación. Pero aun las personas menos inclinadas a las fantasías muestran en ocasiones tendencia a transfigurar la realidad de todos los días, lo cual se advierte en actitudes exageradas e histriónicas que parecen inherentes a la mayoría de los humanos. El hecho de que ante estas situaciones, en países como Francia, la gente exclame "¡De película!", lleva al autor cubano a pensar que el cine sustituyó en cierta forma a los géneros literarios, o por lo menos, "comparte, en el alma popular, la eminencia de representar los valores ecuménicos con tanta eficacia como el teatro, la literatura y la poesía". (pp. 180-181.)

Por lo anterior, a los directores analizados en *Arcadia todas la noches* se les trata como una especie de magos o chamanes, que tienen la capacidad de descubrir a la gente una realidad mayor que la realidad, una realidad distinta, misteriosa y poética. El cine divierte porque lleva a un mundo distinto al que vemos cotidianamente y nos entretiene con los trucos de ilusionismo del que son maestros los *showmans* como Minnelli, Welles y Hitchcock. Ellos hacen cierta la idea de Lebovici de que "El cine es un sueño...que nos hace soñar".

El primer director que estudió en la obra referida es Orson Welles. Se trata, sin duda, del director más admirado por el escritor y quien dirigió la película que escogería entre todas sus películas favoritas: *El ciudadano Kane*. Esta cinta presenta, entre sus características relevantes, un marcado manierismo que para el crítico se convierte a veces en un barroco exuberante, observable en el recargamiento extremo de las formas, que a su vez implicó un alarde de recursos técnicos. El manierismo está ligado a la concepción plástica de Miguel Ángel respecto del dramatismo patente en sus figuras en movimiento, al igual que a la de William Shakespeare, quien creó obras sorprendentes con su barroquismo verbal. En ese libro sobre los cinco directores se expone una comparación entre la inagotable capacidad de Shakespeare para crear grandes construcciones llenas de imágenes sonoras, con el poder de Welles para desplegar los recursos técnicos más novedosos de su tiempo, principalmente la profundidad de campo y el gran angular, en obras de gran riqueza cinematográfica.

Pero el manierismo también entraña una actitud vital del artista. El autor cita a Arnold Hauser quien dice que el manierismo “presenta por primera vez al artista moderno con su escisión interna, su hambre de vida, su huida ante el mundo y su rebeldía sin piedad, su subjetividad exhibicionista y su último guardado secreto” (p. 35). Por eso las obras de Welles, como las de Shakespeare, tienen un lado complejo, de mensajes difíciles, “para intelectuales”; y otro lado popular, con una idea del arte como espectáculo.

Otro rasgo distintivo de las obras de Welles es la ambigüedad. Para el conferencista, una obra “mal escrita y peor compuesta” puede ser interesante si permite más de una interpretación. Compara la multiplicidad de puntos de vista que mediante la exégesis, hace de una obra maestra varias obras maestras, tal como el milagro de la multiplicación de los panes. La ambigüedad es el rasgo distintivo de *El ciudadano Kane*, donde hay una exaltación y al mismo tiempo un cuestionamiento de valores como el individualismo, la libre empresa y la libertad de prensa. El magnate es presentado de tal forma, que lo mismo despierta admiración que lástima.

Cabrera Infante considera la obra de Alfred Hitchcock como la de un mistagogo, aquel sacerdote antiguo que iniciaba a los demás en los misterios de la religión grecorromana. Para él, este cineasta ha logrado devolverle al misterio el sentido original que tenía en el ancestral mito de Deméter y Perséfone: “aquellos misterios terminaban en un rito que culminaba en un recinto cerrado y oscuro, en el que se mostraba a los iniciados las visiones del mundo bajo, el descenso al Hades, y retazos de la vida futura por medio de golpes de luz.” (p. 67.) Y compara el ambiente con el que se produce en la sala cerrada y oscura del cine. Señala otros recursos de Hitchcock como los movimientos rápidos que producen una verdadera sensación de vértigo, el manejo del tiempo con ritmos de reminiscencias musicales y la recuperación de los viejos mitos mediterráneos (el de Orfeo y Eurídice en *Vértigo*). El director inglés ha logrado crear verdaderas “atmósferas de sueño, de pesadilla”, atrapando como pocos con “el encantamiento hipnótico de las imágenes”, y despertando en el espectador un sentimiento ambiguo de horror y fascinación.

Del cine de Howard Hawks, se destaca su comprensión del drama y su habilidad para desarrollar los temas de la traición y el héroe. Asimismo, resaltan la combinación afortunada de la violencia física y psicológica y su capacidad para plantear incluso problemas metafísicos, como el tema del mal en *Tiburón*. Los western de Hawks, como *Río Rojo* y *Río Bravo*, consiguen una gran efectividad dramática, debido, en buena medida, a su forma de encadenar los acontecimientos no esperados, además de las actuaciones de John Wayne, de quien hace un panegírico: “verlo es ver a un héroe antiguo, a un verdadero sheriff del Oeste, a un contemporáneo de Martín Fierro, y donde él esté, estará la poesía de la acción y la literatura de las vastas pasiones: estará la epopeya viril.” (p. 123.)

Finalmente se abunda sobre la asociación entre Faulkner y Hawks para realizar exitosamente tres adaptaciones de novelas. Primero fue *The Big Sleep*, de Raymond Chandler, que se convirtió en *Al borde del abismo*; sobre ella Raymond Borde, el historiador de cine de violencia, dice que es “un verdadero clásico del género, del cual reúne las leyes esenciales” y más adelante: “Jamás la película negra iría más lejos en la

descripción de un universo cínico, sensual y feroz.” (p. 101.) La segunda novela fue *Tener y no tener* de Ernest Hemingway, a la que Faulkner y Hawks transformaron radicalmente: “de la tragedia de diseño estoico se convierte en un vulgar pero fascinante melodrama.” La última obra conjunta de Hawks y Faulkner fue *La tierra de los faraones*, drama épico basado en una narración de Herodoto —en *Los nueve libros de la historia*— sobre la construcción de las pirámides de Gizeh en Egipto.

A John Huston, el crítico le reprocha haber atentado —mediante su racionalismo—, contra la esencia misma del cine, sin ver “que el cine es una manifestación irracional y es esta realidad otra, inexplicable, extraña, lo que convierte al cine [...] en un arte”. (p. 128.) A pesar del formalismo cartesiano de Huston, rescata sin embargo el tema central de su obra: el fracaso. Su obra maestra, *El halcón maltés*, basada en una novela de Dashiell Hammett, debió en gran parte su mérito a captar el espíritu de los personajes y conformar un reparto que correspondía casi exactamente a las descripciones físicas y a las exigencias histriónicas de los personajes en la novela. Otro éxito de Huston fue conseguir la ayuda de Truman Capote, quien escribió el guión para *La burla del diablo*. En este trabajo es el escritor quien se lleva los elogios: “ha parodiado a Hemingway, en los diálogos y en una que otra situación, ha parodiado a Dashiell Hammett en los personajes y en su relación intrigante: es decir, ha parodiado a John Huston en *El halcón maltés* y casi en media carrera.” (p. 150.) Pero las cualidades del escritor y del cineasta se funden finalmente para darle una nuevo significado a la tragedia: el absurdo. Por eso sostiene: “Como Jarry, como Ionesco, Capote (y Huston también) ha mirado cara a cara a la vida y se ha reído de su absurdo.”

El filme *Moby Dick*, le sirve al autor de *Arcadia todas las noches* para distinguir lo que es un verdadero artista de lo que es un epígono. *El viejo y el mar*, de Hemingway, establece una relación clara con *Moby Dick*, de Melville, pero en la primera novela las citas a la obra de Melville están perfectamente integradas a la trama. Es decir “que en Hemingway es imposible separar su forma personal del fondo sugerido o parodiado”. Por el

contrario, el filme de Huston siempre nos remite a la novela del escritor-marino y la comparación resulta desventajosa para el cineasta porque le falta el verdadero genio creador. En este punto hay una cita de Nietzsche quien dijo: "Se es artista a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo que los artistas llaman la forma." (p. 155.)

El último director abordado en *Arcadia todas las noches* es Vincente Minnelli. De él se evocan sus primeras películas que significaron una evolución para el género de la comedia musical como *Las follies de Ziegfeld*, donde aparece una inolvidable competencia de baile entre Fred Astaire y Gene Kelly. Los comentarios sobre la película *Undercurrent* hacen destacar al crítico las cualidades más importantes del cine de Minnelli como es el uso del *dolly* (acercamiento con la cámara en movimiento) y del *panning* (panorámica rápida con la cámara girando sobre su eje) para enlazar a un personaje aislado con un grupo. También llama la atención sobre el uso obsesivo de la fiesta en las películas de Minnelli.

Al hacer referencia a una toma maestra de Minnelli en la parte final de *Cautivos del mal*, la comparación con una toma similar de Welles en *El ciudadano Kane*, sirve para diferenciar el carácter de los dos directores. En ambas películas la toma comienza con la imagen de una mujer que inicia su carrera artística al centro de un gran escenario teatral; en la de Welles termina con la imagen de un viejo tramoyista, quien expresa con un gesto el futuro infausto que le espera a la estrella prefabricada; mientras que en la cinta de Minelli, la toma termina con la luz enceguecedora de un reflector que presagia el éxito. En estas escenas se advierte el gusto por el espectáculo y el teatro, pero también aflora el pesimismo y el optimismo de uno y otro respectivamente.

Desde el punto de vista del autor, la inclinación de Minnelli por el final feliz es lo que le da a sus comedias musicales un sentido muy distinto a la idea de la tragedia griega de que todo termina en la muerte. Aun cuando no se puede ignorar la condición finita del ser humano, sí podemos hacer un poco de burla de nuestra tragedia. El escritor ha hablado

(parodiando a Miguel de Unamuno) de oponer al sentimiento trágico el sentimiento cómico de la vida. Con esta reivindicación del carácter gozoso de la vida se entiende la idea de la Arcadia recuperada:

[...] digo que si hay una ocasión mágica, si hay un momento en que el juego se hace religión, ese milagro ocurre todas las noches y se llama cine, *le cinéma, the movies*. Creo también que nada dentro del cine como la comedia musical para expresar este sortilegio creador, para animar la belleza de la vida y poner en juego al alma y al cuerpo como las fiestas dionisiacas ponían en juego el cuerpo y el alma del antiguo: la comedia musical es un cine pagano en el sentido que Nietzsche le dio a esta expresión. (p. 181.)

Si bien las conferencias dictadas en la primavera y el verano de 1962 muestran la gran influencia ejercida por la *politique de auteurs* sobre Cabrera Infante, él matizaba la línea del cine francés con posiciones heterodoxas como las que ya había planteado en *Un oficio del siglo XX*. Su actitud abierta le permite reflexionar sobre opiniones que cuestionaban el papel determinante del director en un producto fílmico terminado, y en cambio resaltaban la función del actor al grado de que éste pudiera darle a un filme sus características esenciales. Podemos advertir lo anterior en estas palabras: "Creo que Almendros sostiene una tesis interesante y me parece que no está lejano el día en que el crítico distante alcance al público y diga, «Anoche vi un film de Cary Grant», «Hemos visto una comedia de Ingrid Bergman». «El cronista cree que esta cinta de Katharine Hepburn... », etc., etc." (pp. 142-143)

A fines de 1962, puesto que su condición de exiliado interno despertaba inquietud en algunos sectores culturales, debido a la notoriedad que había alcanzado sobre todo en los tres años posteriores a la revolución, el gobierno decidió enviar al escritor como agregado cultural de la embajada cubana en Bélgica. Pero por el bajísimo rango que tenía el puesto diplomático, se trataba de una forma disimulada de deshacerse de un disidente en potencia.

En 1963, *Así en la paz como en la guerra* es nominada al premio Prix International de Litterature, tras de haber sido publicado en Francia, Italia y Polonia. Por ese tiempo, el

autor, ya residente en Bruselas, termina lo que sería la base de *Tres tristes tigres*. Este libro obtiene el premio Biblioteca Breve Seix Barral, en 1964, con el título de *Vista del amanecer en el trópico*. Ese mismo año, por una serie de cambios que produjo el retiro por parte del gobierno cubano del embajador en Bélgica (para someterlo a un juicio), queda de hecho al frente de la embajada con el nombramiento de encargado de negocios cubanos en Bélgica y Luxemburgo.

En 1965, la novela premiada por Seix Barral es nominada al premio “Prix Fomentor” aunque lo obtiene otra novela. El tres de julio el escritor regresa a Cuba a los funerales de su madre y queda fuertemente impactado por el deterioro de La Habana y por la situación de aislamiento en que se encuentran escritores muy importantes, entre ellos Lezama Lima. Con ardidés como los de una entrevista que se pospone una y otra vez, el gobierno lo retiene en Cuba. Finalmente, ante su decisión de salir de la isla de cualquier forma, las autoridades le facilitan la visa y junto con sus dos hijas viaja a Bélgica donde lo esperaba Miriam Gómez.

Después de su salida de Cuba, Cabrera Infante eventualmente siguió escribiendo sobre cine, y en 1977 se reunieron sus textos para la publicación de *Cine o Sardina*, donde aún prevalecen los comentarios sobre directores y actores de la época dorada de Hollywood, y un poco de la buena época del cine mexicano con dos de sus máximos representantes: María Félix y Mario Moreno Cantinflas. En este libro se nota un gran interés por la relación entre el cine y la literatura, lo cual se aborda expresamente en dos artículos. También hay artículos que ponen en evidencia cómo la inclinación del escritor por los juegos de palabras no ha encontrado modelos exclusivamente literarios. La experimentación con el lenguaje puede llevar a desequilibrios psíquicos, como lo sostiene Groucho Marx, uno de los grandes comediantes de todos los tiempos:

Su creación, tal vez única en el cine y ciertamente sólo posible en el cine hablado, está llena de paronomasias. T. S. Eliot (a quien Groucho llamaba, a petición, Tom) vio bien que su arte con los juegos de palabras eran una forma de poesía. Pero el creador, Groucho mismo, tenía otra opinión, creo que más justa: “Mi forma de hablar”, dijo en una entrevista, “es una

forma de locura”. No dijo, como Bergson y como Freud, judíos ambos, que todo humor es, de mente a mente, demente —el deseo de Desiderio Erasmo, autor del *Elogio de la locura*. (p. 325.)

Al hablar de los directores de cine contemporáneos, el crítico elogia la sofisticación narrativa en películas de Quentin Tarantino como *Perros de reserva* y sobre todo en *Pulp Fiction*, mientras que alaba el estilo, la inteligencia y el uso de la música en *La ley del deseo* y *La flor de mi secreto*. Nuevamente la intertextualidad sirve de criterio para valorar la obra de estos dos directores, pero en tanto el director norteamericano tiene siempre referencias a otros filmes, las referencias del español son más variadas y más difíciles de percibir.

2.3 Cabrera Infante como escritor y guionista de cine

A fines de 1965, el autor se instala en Madrid con su familia. Allí enfrenta el problema de la severa censura española que no permitía la impresión de *Vista del amanecer en el trópico*, que como ya se dijo había sido premiada por Seix Barral, pero esto le sirvió para hacer una revisión de su libro y darse cuenta que ya no estaba de acuerdo con la orientación ideológica que reflejaba. La reescritura del libro implicó un aumento considerable del número de páginas y un cambio sustancial en la actitud hacia las formas de vida del pueblo exhibidas en el texto, puesto que en *Vista del amanecer en el trópico* se compartía en cierta medida la actitud de censura del gobierno hacia algunas expresiones culturales típicas de los habaneros.

En 1966, cuando había terminado de reescribir el libro que ahora se llamaba *Tres tristes tigres*, decide ignorar un mensaje donde se dice que Fidel Castro y Dorticós estaban dispuestos a aceptar su regreso a Cuba, a pesar de que su hermano Sabá se había exiliado en los Estados Unidos recientemente. Por otra parte, en España le niegan la ciudadanía debido a que las autoridades habían tomado nota de su posición antifranquista, patente en algunas críticas de cine y en actos promovidos en *Lunes* con escritores españoles. Ese mismo año, el

escritor viaja por primera vez a Inglaterra para escribir un guión de cine y, poco después, ya con la idea de dejar España, regresa a Inglaterra a escribir un segundo guión. El primero de ellos nunca se filmó, mientras que el último se convirtió en una película tan mediocre que trató de retirar su nombre de los créditos.

El autor logró trasladar a su familia a Inglaterra con el dinero de su último guión, aunque las condiciones de vida en Londres —en el sótano de Trebovir Road, famoso por sus hippies— eran precarias en extremo. A principios de 1967, *Tres tristes tigres* fue publicado, pero para conseguirlo el autor tuvo que aceptar el corte de palabras y párrafos con denotación sexual (en todo el libro se suprimió *teta* o se cambió por *seno*, por ejemplo), militar o religiosa. Sin embargo, en este último caso se dio cuenta que el corte del párrafo final —donde una loca emite un largo discurso con algunas alusiones a cuestiones religiosas— lejos de perjudicarlo le daba un efecto sugerente: “No se puede más”. Por lo cual decidió en ediciones posteriores —ya sin problemas de censura— mantener ese corte.

Cabrera Infante ha resaltado la buena acogida que tuvo su libro entre el público y la crítica en los países de habla hispana y de otras lenguas, y destacó en particular algunas críticas en España, Argentina y Francia. En México hubo críticas aparecidas poco después de la publicación del libro, en las que se señalaba el carácter renovador de *Tres tristes tigres* y le auguraban un lugar importante dentro del renacimiento de la narrativa hispanoamericana. José Agustín fue uno de los primeros en hablar de la novela, expresándose así al compararla con *Así en la paz como en la guerra*:

Desde la lectura de *Así en la paz como en la guerra* Cabrera Infante es uno de los autores de lengua española que más me han apasionado [...] Así puedo asegurar que el gran Cabrera Infante de los cuentos es muy menor comparado al autor de *Tres tristes tigres*, novela que no titubeo en catalogar como extraordinaria y fundamental en nuestra cada vez menos subdesarrollada literatura.³⁵

³⁵ Agustín, José, “De *Vista a Tres tigres*” *El Día*, 17 oct. 1967 p. 10

En un segundo artículo³⁶, José Agustín enfocó con más atención las cualidades de *Tres tristes tigres*, resaltando elementos como el humor: “es, antes que nada, uno de los humoristas más extraordinarios que se han dado en la lengua española”; su uso del lenguaje: “su empleo del habla coloquial es inaudito y regocijante”, y la intertextualidad: “con referencias a la cultura, al cine, a la sociología”. Concluye, finalmente, que se trata de una novela “abierta, abiertísima.”

En septiembre de ese mismo año, José Donoso Pareja hace otra crítica de *Tres tristes tigres* y no sólo encomia el humor y el dominio idiomático del escritor, sino que apunta ya un aspecto de la obra que hasta la fecha ha pasado casi inadvertido para muchos críticos de habla hispana: la cualidad visual de la novela. Así lo señala al hablar también de la concepción cinematográfica: “Para terminar, debemos anotar que *Tres tristes tigres* tiene un ritmo y una concepción cinematográficos, campo que Cabrera conoce muy bien. La novela se desarrolla en imágenes sujetas a un movimiento impresionantemente vital: podría decirse que “se ve” no que se lee.”³⁷

El autor declararía un año más tarde que le sorprendió el éxito obtenido por su libro, tanto de crítica como de público. En una entrevista que le hizo Emir Rodríguez Monegal³⁸, dijo que pensaba que el libro sólo iba a ser accesible para un sector de los habaneros, los habitantes del reducido sector de la capital donde se desarrollan las anécdotas principales —un tramo de la calle La Rampa en el barrio de El Vedado— y los conocedores de esa especie de código secreto propio del mundo de La Habana nocturna.

El uso del lenguaje es lo que más ha llamado la atención de la crítica, pero lo original en *Tres tristes tigres* no es sólo el uso del lenguaje coloquial sino una constante construcción y destrucción de las palabras. Hablando de sus influencias, entre las que

³⁶ Agustín, José, “*Tres tristes otra vez*”, *El Día*, 23 oct. 1967, p. 11.

³⁷ Donoso Pareja, José M., “*Tres tristes tigres*”, *El Día*, 4 sept. 1967, p. 9.

³⁸ Cfr. Rodríguez Monegal, Emir, “Guillermo Cabrera Infante”, en *El arte de narrar*, Caracas, Monte Ávila, 1968, p. 51.

sobresalen Lewis Carrol, James Joyce y Mark Twain, el escritor reconoció la importancia que tiene en la literatura inglesa los juegos de palabras –*pun*– y la significación para su propia escritura: “están en los orígenes de mis frases y de mis palabras.”³⁹

Carlos Fuentes es uno de los escritores que más ha destacado la importancia del autor dentro de la narrativa hispanoamericana, precisamente por su función de renovador del lenguaje. El novelista mexicano liga los juegos de palabras a la ambigüedad que Umberto Eco propone como constituyente fundamental de una obra abierta:

Cabrera no es solamente el primer maestro latinoamericano de esa categoría central de la lengua inglesa, el *pun* o calambur; al crear su propio *Spanish language*, castiga al castellano con todas las extrañezas en las que puede renovarse, reconocerse y contaminarse; pero al mismo tiempo, destruye la fatal tradición de univocidad de nuestra prosa. Umberto Eco advierte, en *Obra abierta*, que el *pun* es el elemento fundamental en la ambigüedad en James Joyce [...] dos, tres, diez raíces diferentes se entretejen para hacer, de una sola palabra, un *nudo de significados*, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, o unirse a, otros *centros de alusiones* que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones.⁴⁰

Fuentes define acertadamente una literatura revolucionaria a partir del uso del lenguaje, no con base en un contenido que refleje determinadas posiciones ideológicas o políticas. Elementos como el desorden, el humor, la ambigüedad, la constelación de alusiones son los que permiten reconocer un lenguaje renovador; opuesto al cerrado y unívoco que refleja un orden jerárquico y opresor.

Mientras Cabrera Infante empezaba a cosechar el éxito literario con su libro, su situación económica continuaba siendo muy difícil, puesto que el único ingreso seguro era el proporcionado por sus colaboraciones en la revista *Mundo Nuevo*, dirigida entonces por Rodríguez Monegal. Por lo anterior, durante un buen tiempo sobrevivió gracias al apoyo económico de algunos amigos, como el poeta Calvert Casey, quien se suicidaría en 1969.

³⁹ Alfieri, Carlos. “El regocijo de la palabra”, entrevista, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 560, 1997, p 98.

⁴⁰ Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, p. 31.

Afortunadamente, el mismo año de 1967 le encargan el guión para la película *Wonderwall* (de la cual dice el autor que lo único rescatable es la música de Georges Harrison, puesto que se trata de una *unfunny funny film*; es decir, una comedia no cómica).

Este último trabajo permitió que el escritor y su familia se mudaran a un lugar mucho más digno y que sus dos hijas fueran de internas a un convento católico de la costa. Es importante destacar el papel de Miriam Gómez, quien renunció a una exitosa carrera como actriz para acompañar a su esposo en un exilio lleno de pobreza. Ella fue quien concibió la idea de la escritura de *La Habana para un infante difunto*, ha sido la primera en leer los manuscritos y hacer críticas muy oportunas —según lo reconoce el propio autor—, y quien llena de ambiente cubano la casa en Londres, incluso con ritos de santería a los que ella es aficionada.

En 1968, el escritor exiliado emprendió sus críticas a Fidel Castro con un artículo en *Mundo Nuevo* y poco después hace una declaración política acusando a Castro de ser un caudillo latinoamericano moderno. Entonces varios intelectuales aprovechan sus declaraciones para ajustar cuentas literarias. Poco después escribe el guión para la película *Vanishing point (Punto de fuga)*, la cual se convertiría en una película importante tras de su estreno dos años después. La película es como un western moderno —un hombre solo contra el mundo— y narra la historia de un veterano de Viet Nam, ex-policía y ex-corredor de autos, quien termina trabajando como chofer llevando carros de Denver a San Francisco. Kowalski, el protagonista, tiene problemas con la policía y se ve sujeto a una persecución en carro por el desierto —el oeste de Estados Unidos— durante la cual aparece un personaje muy interesante, Super Soul, que es el *alter ego* de Kowalski. Super Soul, un *disjockie* negro y ciego, se comunica a través de la radio con Kowalski y lo guía a través del desierto para que evada a los policías, quienes han bloqueado las carreteras en la frontera con California. Casi al final, Kowalski, que había utilizado la velocidad para escapar de sus frustraciones, rechaza los consejos de Super Soul y se estrella contra unos *buldozers* haciendo estallar el coche.

En un breve estudio sobre el guión de esta película, Nelson Ardis aborda el tema del doble que aparece de manera recurrente en el texto y señala lo siguiente de Super Soul: “En todos los sentidos parece ser su espíritu protector, un *second self* que entra en la vida del primero en ocasión de una crisis, en el momento propicio para estimular el crecimiento y desarrollo interiores de Kowalski.” Y respecto a la dificultad para que se establezca la comunicación entre los dos personajes, Ardis transcribe las palabras del *disjockie* y hace un comentario: “Cleaven Little dice: «I’m ready, but he’s not» Esto corresponde a la desgana con la que el primer yo acepta al otro yo, lo cual representa el dificultoso reconocimiento de la personalidad integrada.”⁴¹

A pesar de los aciertos que Nelson atribuye a esta película: “sus excelentes efectos de sonido, la *mise en scène* en el oeste de los Estados Unidos, los personajes secundarios de mucho carácter y el exitoso uso de los *flash backs*”; el autor no quedó satisfecho con el resultado. Si bien él mismo reconoció el éxito obtenido por la película y destacó las excelentes tomas del desierto, las cuales son como una alegoría de la difícil relación entre el hombre y la naturaleza, también criticó la forma como el director enfatizó los elementos de violencia, que en el guión estaban matizados y dispuestos de una manera “casi musical”. Esto dervirtió el sentido de la película que para el guionista era mostrar los conflictos internos de Kowalski y su evolución hacia una actitud suicida. Debido a este tipo de experiencias para el escritor su trabajo de guionista es sólo un *modus vivendi* y no un verdadero medio de expresión artística.

Con objeto de ver algunas de las posibles locaciones de *Vanishing Point*, Cabrera Infante viajó en 1970 a los Estados Unidos, después de innumerables problemas para conseguir la visa norteamericana. Allí conoció a la legendaria Mae West, símbolo sexual de la época de oro de Hollywood y estrella de la película *Go West Young Man*, a quien le dijo, después de recordarle la película: “Es por eso que estoy aquí miss West”. En esos días conoció a otra leyenda de Hollywood, el productor Darril Zannuk (primero dueño de la

⁴¹ Nelson, Ardis, “El doble, el recuerdo y la muerte”, *Revista Iberoamericana*, núm. 49, 1983, p. 512.

20th Century Fox y luego de la Warner Brother), quien habló del guión del autor cubano como el mejor que había leído en mucho tiempo y le sugirió una escena para el inicio de la película. Más tarde viajó a Nueva York a escribir un guión que le había pedido otro productor de Hollywood. Ese mismo año obtuvo la beca Guggenheim, y poco después se estrenó *Vanishing Point*, la cual se convertiría en un filme de culto.

En 1971, se publicó *Three Trapped tigers*, casi una reescritura de *Tres tristes tigres* en inglés, y poco después salió la edición francesa *Trois tigres tristes*, que significó para el escritor un esfuerzo aún mayor que la versión en inglés pero le permitió obtener el “Prix du Meilleur Livre Etranger”. Por entonces escribió sus respuestas para el libro *Seven voices*, que al salir a la venta generó un gran escándalo por las fuertes revelaciones sobre la trayectoria política de Fidel Castro.

Un año después fue convencido por el cineasta Joseph Losey para que escribiera un guión basado en *Bajo el Volcán*, de Malcom Lowry. Una serie de circunstancias: problemas personales, la forma apasionada como leyó el libro (con la demencia del personaje central), la gran complejidad que entrañaba la adaptación y las presiones del plazo para la entrega del guión, le provocaron un disturbio nervioso por el que fue hospitalizado en un centro psiquiátrico donde lo trataron con electroshocks y drogas. Dice el guionista que con esta adaptación quería demostrar la falsedad de la idea del teórico de cine Siegfried Kraucauer de que el cine y la tragedia no son compatibles.⁴² A fin de lograr esto, sugirió un tipo de música para determinados momentos de la acción o de ausencia de acción, pero sobre todo recurrió al *flashback*, concebido no sólo como recuerdo de una acción retrospectiva, sino como momento de inspiración que pone en juego los afectos de quien recuerda.

Aunque la película nunca se filmó, la experiencia de este guión fue muy importante en la vida personal del escritor, quien poco después de su crisis nerviosa sufrió la muerte de Alberto Mora, uno de sus mejores amigos. El mismo año de 1972 retoma los textos que

⁴² Cfr. Cabrera Infante, Guillermo. “Bajo el volcán”, *Vuelta*, núm. 101, abril, 1985, p. 29.

habrían de dar como resultado el libro *Vista del amanecer en el trópico*, publicado dos años más tarde. Si bien el título es el mismo que llevaba la primera versión de *Tres tristes tigres*, se trata de un libro muy distinto; se compone de un conjunto de viñetas que presentan cronológicamente una historia de la violencia en Cuba, desde la conquista de los españoles con la ejecución del cacique Hatuey, hasta la última dictadura de Fidel Castro con la inmolación del dirigente estudiantil Pedro Luis Boitel, a quien sus carceleros dejaron morir tras cuarenta y cinco días sin asistencia médica en una cárcel de La Habana. Escrito todavía en una situación de desequilibrio nervioso y fuerte depresión, el libro refleja un profundo pesimismo sobre el destino de Cuba y elabora con ironía, evidente desde el título, un discurso sobre el carácter arbitrario —a veces gratuito— y cruel de la violencia en los procesos históricos.

El mismo año de 1975, el autor se convirtió en abuelo, puesto que su hija Ana tuvo un hijo producto de un casamiento muy desafortunado, y publicó su libro *O*. Éste consta de una serie de artículos y ensayos que abordan temas por demás diversos: la cultura *pop* en Londres, la pornografía en las novelas rosas de Corín Tellado, los juegos de palabras y el absurdo en la poesía popular de diferentes latitudes, y las extravagancias de su gato Offenbach. Un siamés —prácticamente un miembro más de la familia— del que se mencionan algunas conductas sorprendentes, como la capacidad de hacer bromas y una elegancia al caminar parecida a la de “Marlen Dietrich en sus mejores tiempos”.

Un año después se publicó su libro de fragmentos *Exorcismos de esti(l)lo*. Se trata de un libro donde el autor juega como nunca con las palabras —paronomasias, anagramas, palindromas, etc.— y con su representación —diagramas de composición—, con el fin de “establecer una relación entre la escritura y la metafísica, como otro juego posible”. El escritor ha dicho que se inspiró en *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, pero también reconoce que tenía la intención de burlarse de los elementos presentes en muchos libros de retórica; por eso, en el proemio termina con unas palabras que no sólo cuestionan ese tipo de libros sino de paso se burla de Fidel Castro (un epítome de la retórica política),

parodiando las consignas con las que termina sus discursos: “¡Ni una palabra que deje de ser liminar! ¡Todas las palabras como una sola en la lucha por el poder liminar! ¡Palabra o muerte! ¡Liminaremos!”⁴³

Después de la publicación de *Arcadia todas las noches* y de dictar una serie de charlas en Estados Unidos, Cabrera Infante publica en 1979 *La Habana para un infante difunto*, que es considerada en España la primera novela verdaderamente erótica desde la aparición de *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, en 1615. El libro tiene la apariencia de una autobiografía, sin embargo, el personaje que representa al autor adquiere al final del libro las características de un ente de ficción, por lo cual el libro se acerca también a la novela. Por este y otros elementos como la aliteración de todos los nombres de los personajes y el carácter metafórico de los objetos y las situaciones, Rodríguez Monegal califica a *La Habana para un infante difunto* de alegoría. Ésta es definida por el crítico como un texto que demanda, para ser leído adecuadamente, la existencia de otro texto inserto dentro del primero; es decir, se trata de un sólo texto pero leído de dos formas diferentes.⁴⁴

El adolescente que narra su educación erótica en La Habana tiene una especie de nacimiento cuando llega por primera vez a la ciudad y tiene un cierto tipo de muerte cuando es absorbido por la vagina de una mujer en el cine. Por otra parte, el libro narra la muerte de un niño y al mismo tiempo el nacimiento de un adolescente en el momento preciso en que sube las escaleras de una vecindad en La Habana Vieja, así como la “muerte” de un Don Juan frustrado, quien no logra culminar sus aventuras como él esperaba, que sería el Infante con mayúscula.

⁴³ Cabrera Infante, Guillermo, *Ejercicios de esti(l)lo*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 13.

⁴⁴ Cfr. Emir Rodríguez Monegal, “La novela como autobiografía total”, *Revista Iberoamericana*, núm. 47, 1981, pp. 267-268.

El libro explota las posibilidades visuales de los espacios físicos: la ciudad, los cines, los cuerpos femeninos. El narrador enfatiza el carácter visual del libro comparándose con una cámara de cine, como lo hace en este pasaje:

[...] poco antes de mudarnos para el vedado, la capté caminando por los portales de la Manzana de Gómez. (Digo que la capté, no la cogí, porque hubiera implicado sorpresa pero también atención a su acción. La capté porque no soy una cámara sino una cámara de cine: de haber sido una cámara de fotos-fijas la habría capturado, fijado para siempre. Ahora la había captado, la tenía móvil pero en foco entre columna y columna de la arcada: se veía, vista de noche, con el alumbrado de las bombillas frente al Centro Asturiano, iluminada parcialmente, mostrada de noche por primera vez, más bella que nunca, ahora visible, ahora no visible, de nuevo visible.) (p. 537.)

Atinadamente, dice Ardis Nelson que “The book stimulates the carnivalesque spirit of the cinema”⁴⁵. En efecto, hay una exaltación de la experiencia sensual y la mezcla de lo sagrado y lo profano, porque el narrador ve al amor como algo sublime, casi sagrado. La mayoría de las aventuras de este émulo de Don Juan ocurren en los cines, muchas de las mujeres son recordadas por medio de su relación con una película que vio o con el nombre del cine al que asistió y los barrios de La Habana también son evocados a partir de sus cines o centros nocturnos. Sin duda la prodigiosa memoria visual del escritor fue estimulada por la nostalgia producida por el exilio, por lo cual la reconstrucción de su vida se convierte en un homenaje a lo que parece más entrañable, aún más que las mismas mujeres: La Habana.

En los siguientes años el autor se dedicó a promover su nuevo libro en países como México, Colombia y Venezuela. Tiene encuentros con Reinaldo Arenas y con Heberto Padilla y visita ciudades y universidades de la Unión Americana donde habla de su obra y da cursos de literatura. También se dedicó a la traducción, lo que permite la aparición de *Infante's Infierno*, y comienza la escritura de su primer libro en inglés. En 1985 aparece *Holly Smoke*, el cual alcanza el reconocimiento inmediato en Inglaterra donde fue publicado, con críticas tan favorables como la del editor de *Times Literary Supplement*, para quien el libro es la respuesta cubana a Conrad y a Nabokov. Este libro es un recuento

⁴⁵ Nelson, Ardis, «*La Habana para un infante difunto*: Cabrera Infante's “Continuos Showing”», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 5, 1981, p. 216.

de la historia del tabaco y del cigarro y su presencia en la cultura popular, y es una muestra de las relaciones que tiene la escritura de Cabrera Infante con algunos ámbitos de la tradición literaria en lengua inglesa y con otras literaturas más antiguas. Para Ardis Nelson, por ejemplo, el tono burlesco y paródico, la postura intelectual en el tema y la acumulación de datos de erudición, permiten ubicarlo dentro de la tradición de la sátira menipea, de la cual son dignos representantes autores como Petronio, Robert Burton, Laurence Sterne y Lewis Carroll.⁴⁶

Entre 1986 y 1992, el escritor se dedica a actividades muy diversas: imparte cursos en Estados Unidos, viaja a lugares tan distantes como Australia, atestigua el nacimiento de su segunda nieta, asiste a Barcelona como miembro de una sociedad para la defensa de la cultura catalana, ofrece lecturas en universidades de Alemania (país donde se vende muy bien *Tres tristes tigres*); visita las ciudades históricas de Italia y conoce las principales ciudades de Brasil. En 1992 es invitado a presidir el inicio de las celebraciones por el quinto centenario del descubrimiento de América, que tendrían lugar en la Feria Internacional de Sevilla, pero cancela su participación al saber que Fidel Castro también había sido invitado y declara: "España no es bastante grande para que podamos estar, aunque sea por pocos días, el tirano y yo."⁴⁷

En 1993 se publica *Mea Cuba*, libro que contiene los artículos políticos sobre la situación en Cuba. Ahí aparecen títulos como el de "Mordidas de un caimán barbudo", en el cual se relata con pormenores los avatares de algunos escritores y su propia experiencia después de la revolución cubana. También se da cuenta de los hostigamientos, las persecuciones y el olvido que sufrieron escritores muy destacados como Lezama Lima, Virgilio Piñeira, Heberto Padilla y Reinaldo Arenas, entre otros. En la parte final de este artículo el autor narra la forma en que los agentes de Seguridad del Estado prácticamente desaparecieron el cadáver de Virgilio Piñeira para evitar un funeral que pudiera adquirir

⁴⁶ Cfr. Nelson, Ardis, "Holy Smoke: Anatomy of a Vice". *World Literature Today*, núm. 61, 1987, pp. 590-593.

⁴⁷ Cfr. Soria, Giuliano, "L'Avana per un infante defunto", *Quaderni Iberoamericano*, núm. 75, 1994, p. 123.

tintes políticos, y la clausura del departamento del escritor fallecido donde seguramente había importantes textos inéditos que nunca se conocerán.

Por este tiempo escribió unas memorias tituladas *Itaca vuelta a visitar* y el guión para una película llamada *The Lost City*, que aborda la cultura urbana de La Habana y la vida campesina de los productores de tabaco. Aparecen el Tropicana y la música y la cultura afrocubana de la santería. En este marco se desarrolla la historia de un propietario del Tropicana, quien decae y fracasa con la llegada de la revolución, y que luego en el exilio en Nueva York vuelve a encontrar su razón de vivir: la música cubana.

En 1995, el escritor publicó *Delito por bailar el chachachá*, donde nuevamente aparece su gran musa. Pero ahora la ciudad de La Habana es la de principios de los años sesenta, cuando Cuba ya era oficialmente un país socialista y la política cultural del estado no veía con buenos ojos manifestaciones tan populares como el mambo y el chachachá. Con este libro se confirma la teoría cabreriana de que un escritor tiene unos cuantos temas y lo que hace es reescribirlos constantemente. Por esos tiempos se dedicó a escribir artículos para revistas y periódicos, entre ellos *Vuelta* y *Cambio 16*, a participar como jurado en festivales de cine como el de Cannes y a seguir escribiendo. En 1996, retomando sugerencias de Vargas Llosa y de Javier Marías, publica *Ella cantaba boleros*, que es el capítulo de *Tres tristes tigres* fusionado con el último capítulo de *La Habana para un infante difunto*. Es decir, se recrea la vida de la famosa cantante Fredy y parte de su propia vida, en el marco de La Habana nocturna con su ambiente de fiesta, de baile y música. Nuevamente aparece el tema abordado en el documental *PM* donde se exalta la vitalidad de un pueblo que, en medio de las mayores tensiones sociales y políticas —incluso la crisis de los misiles con la conflagración nuclear pendiendo como espada de Damocles—, cumplía con sus modernos ritos dionisiacos.

El mismo año de 1998 en que publicó *Cine o sardina*, fue otorgado a Cabrera Infante el Premio Cervantes de Literatura. Juan Goytisolo se congratuló en las páginas de

El País por este suceso y destacó el “rigor artístico y moral” del escritor, para luego señalar algunas cualidades y la trascendencia de su literatura:

El humor corrosivo de Cabrera Infante, su finísima captación del habla cubana, su inmensa cultura cinematográfica y literaria, el aprendizaje interiorizado de la profunda lección cervantina confiere a sus novelas, relatos y evocaciones autobiográficas una entidad y frescura que resisten victoriosamente el paso del tiempo. *Tres tristes tigres* —una obra que no me canso de releer— es, como *Paradiso*, *Terra nostra* o *Conversación en la catedral* un punto de referencia primordial de la novela Iberoamericana de la segunda mitad del siglo que acaba.⁴⁸

La entrega del premio estuvo precedido por una fiesta en la que dos excelentes músicos cubanos, venidos desde países lejanos, Bebo Valdés y Paquito de Rivera, llegaron para crear el gran ambiente cubano, tocando piezas como *Perfidia*, del mexicano Alberto Domínguez, la canción preferida del autor. El día 23 de abril en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, el galardonado mostró su ingenio con un discurso en el que inventó una propuesta a cenar con un escritor que él elegiría. La elección recayó en Miguel de Cervantes, con quien entabla una conversación amena, en la que en una de sus partes le dice a su ilustre comensal:

No puedo evitar pensar que si los reaccionarios que ocuparon el lugar de los adelantados le hubieran dado el permiso para emigrar a lo que se llamaba América, su gran libro hubiera sido escrito no en España, sino en la Nueva España ¿Qué le parece *Don Quijote de las Indias*? ¿Qué tal Sancho Pampa? No habría habido molinos, pero habría vientos. ¿Es una fantasía americana? Cervantes, en la segunda parte del Quijote, hace elogio y alabanza de Hernán Cortés y lo muestra como un caballero ejemplar. Ni más ni menos su par impar.⁴⁹

El País refiere que en Cuba la noticia del premio no tuvo ninguna repercusión y afirma que el nombre del escritor no aparece en el Diccionario de Literatura Cubana publicado en 1980 por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. El corresponsal también recoge las opiniones de un librero de una plaza céntrica de La Habana, quien dijo que es posible encontrar algunos libros del autor, *Así en la paz como en*

⁴⁸ Goytisolo, Juan, “Huya de tal suelo el hombre honrado”, *El País*, 18 de abril 1998, Bapelia, p. 6.

⁴⁹ *El País*, 24 de abril 1998, p. 42

la guerra y *Un oficio del siglo XX*, por ejemplo, aunque a precios prohibitivos; pero que libros como *La Habana para un infante difunto* o *Mea Cuba*, “no sería conveniente colocarlos en sus estantes”.⁵⁰

El mismo año, Cabrera Infante publicó *Vidas para leerlas*. Una recopilación de textos sobre escritores cubanos como Virgilio Piñeira, Lezama Lima, Calvert Casey y Severo Sarduy. Ahí se encuentra también un artículo sobre Capablanca, el gran ajedrecista cubano, y otro sobre Federico García Lorca, que es el único texto de un personaje no cubano.

⁵⁰ “Ningún medio cubano se hizo eco de la noticia”, EFE, *El País*, 24 de abril 1998, p. 43.

3. Presencia de elementos filmicos en *Tres tristes tigres*

Para abordar la materia del presente capítulo, es necesario señalar algunas de las características fundamentales de *Tres tristes tigres*. Cabrera Infante ha calificado a su libro como un kaleidoscopio verbal y como un caos concéntrico. Lo primero se sustentaría en su idea de construir cada uno de sus libros con una forma preconcebida, mientras que lo segundo está relacionado con una actitud existencial. El aparente desorden y la falta de estructura de esta obra, han dado pie para que algunos críticos la consideren confusa; sin embargo, hay otros que alaban esa característica y la consideran uno de los aspectos más importantes de la renovación formal que representa para la letras hispanoamericanas.

El hecho de que el libro parezca un conjunto de piezas que se pueden mover como un mecano, lo acerca a la definición de obra abierta, la cual para Umberto Eco tiene tres características principales: la presentación de una forma aparentemente inacabada que invita al lector a participar en la construcción de la obra; una estructura no unívoca de códigos y formas —con una amplia gama de relaciones internas—, la cual el lector puede descubrir y organizar a partir de una serie de estímulos, y la apertura a una potencial variedad de lecturas con base en las distintas perspectivas de los lectores (no hay un sistema cerrado de alegorías, símbolos o significados).

Para entender la forma fragmentaria del libro (“dislocación cubista de entidades”, según Volek, “Colage”, como lo llama Gregorich, “Vasto fragmento” de acuerdo con MacAdam) habría que considerar las influencias literarias reconocidas por el mismo Cabrera Infante, entre las cuales se encuentran Swift, Sterne y Carroll; autores a cuyas obras relaciona con el *Satiricón* porque “comparten una voluntad de fragmentación y el humor negro”. Pero la fragmentariedad está muy presente también en el cine, donde la edición no sólo implica el proceso de unir planos y secuencias para elaborar una narración coherente, sino que a menudo funciona como el montaje de atracciones en Eisenstein,

basado en una yuxtaposición de planos que producen conflicto y al mismo tiempo crean la imagen de una totalidad.

Por otra parte, habría que señalar que en el plano existencial la vida se nos revela como algo completamente fragmentado. La búsqueda del conocimiento racional, lo mismo que la creación artística, son medios con los que el hombre intenta dar un orden al mundo; juntar en una estructura coherente los fragmentos que aparecen de manera caótica ante su conciencia. ¿Qué otra cosa sino fragmentos son las imágenes que se nos presentan en los sueños y en la memoria?

Para Julio Matas hay una similitud clara entre el proceso de reconstrucción artística llevado a cabo en el cine después de la filmación de una película, con el proceso mediante el cual el escritor cubano reconstruye los datos fragmentarios de su memoria. Así lo señala el crítico:

Cabrera Infante [...] utiliza los datos de su memoria —transformándolos según las necesidades de su obra— para mostrar algo así como el proceso de su reconstrucción artística. Infundiendo esta memoria en diferentes personajes, presentando ciertos monólogos narrativos de manera ininterrumpida, disponiendo, en fin, estos materiales a su conveniencia, como el jugador su manojó de naipes, el autor instaura un “orden desordenado” que refleja también las dificultades del esfuerzo de “recordar”. El procedimiento tiene gran parecido con el del montaje cinematográfico [...] a causa de los particulares efectos que logra la asociación por proximidad de diferentes contenidos (“tomas”) en una sucesión (“secuencia”).⁵¹

La reconstrucción artística hecha por el autor presenta una estructura externa fragmentaria que invita al lector a que haga su propia reconstrucción, para que juegue con el kaleidoscopio mencionado por Cabrera Infante o arme el rompecabezas narrativo. Hacer libros que rompen con las formas tradicionales (baste mencionar la mezcla de cuentos y viñetas en *Así en la paz como en la guerra* y los elementos de ficción en la recopilación de críticas de cine en *Un oficio del siglo XX*), es parte de la concepción de literatura del escritor.

⁵¹ Matas, Julio, “Orden y visión en *Tres triste tigres*”, en *Guillermo Cabrera Infante*, Caracas, Fundamentos, 1974, p. 185.

Sin embargo, como lo ha señalado Emir Rodríguez Monegal, existe el riesgo de que los lectores de *Tres tristes tigres* se queden en un nivel superficial de lectura y vean la obra como un caos sin sentido.

Entre distintos planteamientos sobre la estructura de esta obra, el que parece más adecuado es el de Isabel Álvarez-Borland quien considera a *Tres tristes tigres* como un ciclo de relatos.⁵² La investigadora norteamericana después de descartar la categoría de novela por la falta de un argumento central a lo largo de todo el libro y por la ausencia de un desarrollo causal, retoma la definición de ciclo de relatos planteada por Forrest Ingram: es un libro de historias cortas las cuales son unidas por el escritor mediante el principio de desarrollo y repetición de elementos, como motivos, frases, personajes, imágenes, etc. Estos elementos son usados cada vez de manera distinta según los contextos, por lo cual son modificados por los nuevos usos que se les da y por la ampliación del contexto. Resulta evidente que el manejo del tiempo y del espacio no puede ser el mismo en una novela que en un ciclo de relatos, donde se trata de unir fragmentos con una unidad extrínseca e intrínseca.

A continuación presentamos el esquema de Álvarez-Borland, con el cual se busca una cierta unidad narrativa ante la fragmentación de la trama y la falta de ligazón entre las historias:

- I. Núcleo Primero: narradores varios
 - A. «Prólogo»: presentaciones del «emcí» (viñeta)
 - B. «Los debutantes»:
 1. Grupo femenino
 - a. narración infantil: Laura (cuento)
 - b. carta de Delia Doce (viñeta)
 - c. conversación telefónica de Beba (viñeta)
 - d. conversación de Magalena (viñeta)
 2. Grupo masculino
 - a. cuento de Silvestre

⁵² Cfr. Isabel Álvarez-Borland, *Discontinuidad y ruptura en Tres tristes tigres*, Gaithersburg, Hispanérica, 1982, pp. 85-86.

- b. cuento de Cué
- c. cuento de Eribó

II. Núcleo Segundo: Códac

- A. «Ella cantaba boleros»: No. 1-No. 8 (cuento)
- B. Serie de Bustrófedon (memorias)
 1. «Rompecabezas»
 2. «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos. años después o antes»
 3. «Algunas revelaciones»

III. Núcleo Tercero: Eribó

- A. cuento (véase «Los debutantes»)
- B. «Seseribó» (cuento)

IV. Núcleo Cuarto: Cué

- A. cuento (véase «Los debutantes»)
- B. «La casa de los espejos» (cuento)

V. Núcleo Quinto: Silvestre

- A. cuento (véase «Los debutantes»)
- B. «Bachata» (glosa al texto)

VI. Núcleo Sexto: Mr. Campbell

- A. «Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell.» Traducción de Silvestre (cuento)
- B. «El cuento de un bastón seguido de vaya que correcciones de la Sra. de Campbell.» Traducción de Rine Leal (cuento)

VII. Núcleo Séptimo: Laura

- A. narración infantil (véase «Los debutantes»)
- B. Conversaciones con el psiquiatra (viñetas No. 1-No. 11)

VIII. Núcleo Octavo: Mujer anónima

- A. «Epílogo» (viñeta)

Para referirnos a otra de las características fundamentales de *Tres tristes tigres*, consideramos que el estudio de los personajes permite, a nuestro juicio, descubrir la densa red de relaciones intertextuales e hipertextuales con una serie de obras literarias y cinematográficas. Dos de las relaciones hipertextuales más importantes —siguiendo las definiciones de Genette— son la transposición de *El Satiricón* (la acción de este hipotexto está transpuesta a un tiempo y un espacio distinto al original) y los pastiches satíricos (los estilos imitados sufren deformaciones que los ridiculizan) de los siete escritores cubanos

que aparecen en la sección “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes”. Lo que retoma Cabrera Infante del libro de Petronio es la acción principal, que consiste en una serie de correrías de un grupo de jóvenes por una ciudad donde impera el hedonismo, así como la agudeza para develar las relaciones humanas sometidas a las pasiones y a los intereses mezquinos. Se trata de una transposición y no de una parodia porque no hay un manejo lúdico (véase, en el capítulo primero, la diferenciación de Genette entre lúdico, serio y satírico en las relaciones hipertextuales) de los elementos que se retoman del escritor latino.

Por otra parte, también son hipertextuales las imitaciones del estilo de José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñeira, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Pero, aunque se trata de pastiches en mayor o menor medida satíricos, hay partes que tienen elementos paródicos; por ejemplo, cuando se sustituyen únicamente algunas palabras de versos muy conocidos de Guillén: “No sé por qué piensas tú/ León Trotsky que te di yo./ Al hacha que tenía yo/ diste con tu nuca tú.” (p. 266.) No obstante, lo que predomina es la variedad de los recursos para lograr la imitación de los disímiles estilos de algunos de los autores más representativos de la tradición literaria cubana contemporánea.

Finalmente, a partir de la aceptación de Cabrera Infante sobre la importancia que tuvo en su formación literaria *El satiricón*, se pueden buscar coincidencias temáticas entre ambas obras. Existe una analogía porque Petronio aborda las formas de vida en Roma en la época de la decadencia del Imperio y los sucesos de *Tres tristes tigres* ocurren también en la etapa final de una época de decadencia en Cuba. Sin embargo, quizá tenga razón el escritor cubano al distanciarse de la sátira menipea, a la cual lo han adscrito estudiosos como Ardis Nelson, en virtud de que las obras satíricas encierran una crítica política muy marcada, mientras que el libro de nuestro estudio tiene muy pocas referencias políticas, aunque conclusiones de este tipo se puedan desprender de una serie de indicios dispersos; el autor, por otra parte, ha señalado que lo político está precisamente en la ausencia del tema

político. La semejanza está más en la narración de asuntos cotidianos, en la recreación de lo que le sucede a la gente común; así como en la manifestación de las pasiones, los instintos que mueven a la mayoría de los hombres.

3.1 La temática

Merced a la considerable cantidad de textos que Cabrera Infante ha escrito sobre cine, no resulta difícil detectar los principales temas de los directores norteamericanos que más interesan al escritor y con base en ello encontrar algunas coincidencias. No obstante, en virtud de la amplitud de referencias al cine, no se puede hablar de una parodia clara a ciertas películas, más bien se trata de alusiones y reminiscencias. Por otra parte, el cine como tema también aparece dentro de *Tres tristes tigres*, tal como aparece el de la literatura y el de la música, en virtud de ello es pertinente incluir un apartado para el tema del cine.

3.1.1 El cine

Así como la literatura es un tema dentro de *Tres tristes tigres*, el cine también es un tema al que se refieren de una manera u otra los personajes. En “Los debutantes”, Silvestre plantea una idea del cine similar a la sustentada en *Arcadia todas las noches*, donde el cine se considera una especie de religión para los cinéfilos (o para los paganos, como dice el personaje). El poder hipnótico del cine logra un estado espiritual como el que puede alcanzarse mediante la mística religiosa; incluso el nombre de la calle que recorrían Silvestre y su hermano para llegar a su cine favorito tiene una alusión religiosa, “porque Santa Fe. ustedes deben haberlo adivinado, era Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia: el cine” (p. 39).

En las dos obras citadas se considera también al cine un espacio donde las cosas son más reales que la vida cotidiana de los seres humanos. Se ha hablado del poder que tiene el cine para convencer a los espectadores de que lo presentado en la pantalla está sucediendo

realmente, esto como resultado de la riqueza que tienen las imágenes cinematográficas: su tamaño y definición fotográfica, la impresión de profundidad debida al movimiento de los cuerpos, y la perspectiva sonora producida por la voz, la música y los sonidos. Por otro lado, habría que considerar que en el cine las pasiones humanas son mostradas con toda su intensidad, que hay una cierta predisposición de los espectadores a vivir vicariamente los acontecimientos de las películas y que nuestras propias emociones se proyectan en los personajes, por lo que nuestro preconsciente tiende a participar en la creación de la ficción cinematográfica. Como dice Lauro Zavala: “Casi podríamos decir que el cine habla a través de nosotros, mientras nosotros somos hablados a través del ritual de la seducción iniciática que es, como espacio liminar, una programada repetición del deseo.”⁵³ Así, los personajes del libro a veces ven demasiado gris su vida y sienten nostalgia por el cine, donde su existencia proyectada resulta más placentera, como piensa Códac por un momento en “Ella cantaba boleros”: “y si esto fuera una película y no la vida: esa película donde uno se muere de veras, iría al baño y no habría un dedo de agua dentro, sino un lugar cómodo y seguro y blanco.” (p. 138.)

Esta idea de Códac sobre el cine es muy parecida a la que tiene Silvestre, pero distinta a la de Cué, quien no parece ser un fanático del cine y por lo tanto es capaz de practicar el distanciamiento estético (el que normalmente existe entre el lector y una obra literaria o entre un cuadro y un espectador). Por eso, mientras Cué piensa sobre la opinión que tiene de Mirtila, más allá de su apariencia física, se acuerda de las inclinaciones de Silvestre: “Así que mejor contestarle ahora y que luego Elia Kazan en *Al este del Edén* con sus preocupaciones metafísicas en glorioso color DeLuxe lo entretenga y lo conmueva y lo preocupe con otro mundo que es más real para él que este pedazo de selva que acabamos de atravesar sin un rasguño aparente.” (p. 151.) La actitud desapasionada de Cué hacia el cine le permite formular pensamientos como estos: “El cine es el opio de los espectadores”; “El opio es el cine de los ciegos” (p. 340).

⁵³ Zavala, Lauro, “Entre la seducción y la historia: notas sobre la recepción cinematográfica”, *Acta poética*, núm. 11, otoño de 1990, p. 87.

Códac observa que Silvestre siempre está hablando en términos de cine. Así, una vez le pide que no se mueva porque "se le iba del cuadro", en alguna ocasión le reprocha haberle echado en la cara "veinte mil full-candles", y en otro momento, Silvestre le dice a Cué que no meta ese "Flashback" en la conversación. Hay un relato de Silvestre sobre su tentativa de seducir a Ingrid Bergamo, en el que parece que estuviera editando una película y tuviera que hacer una elipsis para introducir un plano que sugiera metafóricamente las imágenes eróticas suprimidas: "Bueno vaya, y de un solo gesto se suelta los props [...] y me entusiasmo y ella se entusiasma y toda la atmósfera pasa del supenso a la euforia como de la mano de Hitchcock. Total, para no cansarte, que con igual técnica y el mismo argumento consigo que se quite los pantaloncitos, pero, pero, momento en que el viejo Hitch cortaría para insertar intercut de fuegos artificiales, te soy franco, te digo que no pasé de ahí: no hubo quien la convenciera." (pp. 176-177.)

Considerando esa actitud de Silvestre, no es raro que haga comentarios sobre cuestiones esenciales del concepto o de las técnicas fundamentales del cine; como lo hace al describir una visión de La Habana, cuando viaja hacia la ciudad en el auto de Cué: "mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto dado, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical, música de fondo y la voz de actor de Cué completa la ilusión al tiempo que la hace trizas." (p. 310.) A veces los comentarios sobre el cine se pueden mezclar con otros de carácter metafísico. Cué afirma que "la velocidad transforma el tiempo en espacio", Silvestre añade: "el cine transforma el espacio en tiempo." (p. 342.)

Las referencias a los géneros cinematográficos casi siempre aparecen, como se verá en el siguiente subcapítulo, en forma de parodias de escenas o pastiches de estilo; de este modo, La Estrella se convierte en Nat King Kong y otro personaje en Drácula al besar una mujer, pero en el caso del cine de terror también hay comentarios. La mayoría de éstos los hace Silvestre en "Bachata". Hay un momento en que Silvestre y Cué están mirando una pecera con rayas en el bar Laodicea, cuando de pronto Silvestre empieza a recordar escenas

de películas como *La marca del vampiro*, *El vampiro*, *La marca de la pantera*, *El regreso de la mujer pantera* y *La cosa del otro mundo*. La anécdota de Silvestre de su experiencia cuando vio *El regreso de la mujer pantera*, es un buen ejemplo del poder del cine para presentar una ficción como algo real: “cuando llegué al cine Actualidades el 21 de julio de 1944 había ocho o diez personas sentadas separadas, pero poco a poco, sin darnos cuenta, nos fuimos juntando en un grupo y a la mitad de la película éramos un ovillo de ojos botados y manos crispadas y nervios destrozados, unidos allí en las delicias del pavor falsificado del cine.” (p. 356.)

Un tipo de terror distinto experimentó Silvestre cuando vio *La cosa del otro mundo*, aunque la intensidad de la participación en la creación de la película debió de ser la misma: “un terror actual, casi político, que surgió desde el comienzo cuando los científicos y los aviadores y los espectadores, nosotros todos, tan aventureros, que tratábamos de determinar el tamaño del objeto que cayó del cielo [...] nos plantamos encima, en los bordes, y vieron, vimos, vi, que era redondo, que parecía un plato, que era, sí, eso: una nave del espacio exterior. ¡Ellos!” (p. 357.)

3.1.2 El recuerdo

La memoria, los recuerdos y la nostalgia son elementos fundamentales en *Tres tristes tigres*: así lo ha reconocido su autor al hablar del deseo de captar un momento de la historia de La Habana, un tiempo inmediatamente anterior a la sustitución del estilo de vida de la Cuba de Batista por el de la Cuba revolucionaria. En ese tiempo, La Habana conservaba en buen estado bellos edificios antiguos, manifestaciones del pasado esplendor de la llamada “puerta de América”, así como modernísimos edificios que la burguesía criolla había construido tratando de emular los de los Estados Unidos. Era una ciudad disfrutable por su falta de tráfico y de esmog, a pesar de la violencia política que asolaba sus calles; una ciudad vital por la riqueza de sus expresiones pluriculturales, no obstante la omnipresencia de población norteamericana, que enriquecía, pero también corrumpía a la sociedad cubana.

La nostalgia por una época perdida está expresada nítidamente en el epígrafe de Lewis Carroll: “Y trato de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.”

No sólo el libro está hecho de fragmentos de recuerdos, sino que los personajes hablan explícitamente de la importancia de la memoria y de los recuerdos. Códac habla del odio que siente por el olvido, y en “Ella cantaba boleros” se narran sus afanes por hacer que La Estrella alcance la fama, una de las formas de la inmortalidad. La pasión que le despierta la cantante a Códac es debido a que ella encarna, entre otras cosas, la nostalgia. Como dice el fotógrafo al hablar de la manera en que la protagonista transforma una canción insulsa: “inventando al malogrado Pedrito Junco, convirtiendo su canción plañidera en una verdadera canción, en una canción vigorosa, llena de nostalgia poderosa y verdadera.” (p. 71.) Por eso el mismo Códac extrae del recuerdo algunas de las invenciones de Bustrófedon y da a conocer las grabaciones con las parodias de los siete escritores cubanos.

Hay otros personajes que viven obsesionados con sus recuerdos, como Códac con La Estrella y Bustrófedon; Eribó con Cuba Venegas y Vivian Smith-Corona; Laura con los recuerdos de una violación y con su voyeurismo infantil; Cué con su “doble nacimiento” y con la pérdida del amor; Silvestre con Bustrófedon, con el cine y con algunas mujeres, sobre todo con Laura. Siempre que Silvestre disfruta un paseo en coche por La Habana, piensa que a Bustrófedon le hubiera gustado mucho estar allí. Cuando Cué le pregunta a Silvestre si tiene buena memoria, éste le responde: “Mucha, es más muy buena. Recuerdo casi todo y además a veces recuerdo las veces que lo recuerdo.” (p. 320.) También dice al referirse a la divergencia que tiene con Cué en la actitud hacia los recuerdos: “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 [...] puedo vivirlas de nuevo al recordarlas.” (p. 313.) Incluso hay un momento en que Silvestre expresa su deseo de volver atrás para acordarse no sólo del pasado, sino también del futuro.

Una de las películas donde los recuerdos juegan un papel clave es *El ciudadano Kane*. Cabrera Infante ha considerado este filme como su favorito, destacando no sólo sus logros formales sino los temas que trata, los cuales, desde nuestro punto de vista, forman parte de la problemática fundamental del hombre moderno. Mr. Kane surge de una familia muy modesta y el manejo hábil de una herencia que significó la separación de sus padres, lo convierte en uno de los prohombres de la industria y la política de los Estados Unidos. Con su inmensa fortuna crea una gran imagen de él mismo y construye obras tan monumentales que parece un hombre destinado a la inmortalidad, sin embargo, su vida privada es oscura porque nunca pudo conservar el amor de una mujer y termina sus días en la más absoluta soledad. Al evocar su infancia, el paisaje nevado, paradójicamente, parece simbolizar el calor de un hogar que nunca pudo recuperar.

La película inicia con Kane en su lecho de muerte, cuando pronuncia una palabra final que resultará enigmática: Roseboud. En la búsqueda del significado de esa palabra se explora la memoria de las personas más allegadas al magnate fallecido, pero la clave estaba en los recuerdos del mismo Kane; Roseboud era el nombre del trineo con el cual jugaba cuando era niño. En la última imagen de la película, aparece quemándose en una chimenea el juguete que simbolizaba la única felicidad conocida por uno de los hombres con mayor poder y riqueza.

En *Un oficio del siglo XX*, dentro de la crónica dedicada a *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, hay unas palabras que expresan el deseo de los personajes de *Tres tristes tigres*: "el recuerdo es un triunfo sobre la muerte: recoger los recuerdos, recobrar el pasado es vencer el trágico destino humano." (p. 312.) En el libro aparecen numerosas alusiones y citas a esa película, que el escritor considera la gran obra maestra del director inglés. Tal vez la alusión más interesante sea la del mito del eterno retorno, puesto que de él extraen Silvestre y Cué sus actitudes hacia el pasado.

El mito del eterno retorno está simbolizado por la aventura de Orfeo, quien habiendo perdido a su esposa Eurídice, logró convencer a Plutón de que le devolviera a su mujer. La condición era que al salir del Hades, Orfeo marchara adelante y en ningún momento volteara a ver a Eurídice, sin embargo, el enamorado no resiste la impaciencia y al voltear hacia atrás pierde a su esposa definitivamente. En *Vértigo*, Scottie pierde a la mujer que amaba, Madeleine, pero el destino le da una segunda oportunidad al encontrar a su doble, Judy. En lugar de amar a Judy como era, Scottie trata de convertirla en la copia exacta de Madeleine y luego investiga su pasado; con ello pierde también a su segunda mujer. La misma desconfianza de Orfeo es la que muestra Scottie por el tiempo que vuelve.

Este mito griego también está vinculado con otros mitos, uno de ellos es el del pasaje bíblico donde la mujer de Lot es convertida en estatua de sal porque su esposo la volteó a ver. Cué evoca en *Tres tristes tigres* un sueño donde él pierde a la mujer amada por su egoísmo de no regresar a salvarla de un incendio, y Silvestre dice que es una interpretación del mito de Lot (p. 331). Se puede decir que tanto Orfeo como Lot no hicieron lo adecuado para recuperar a la mujer; asimismo, Cué, quien perdió a Laura, no supo luchar por recuperar su amor. El actor narcisista, al igual que Scottie, buscaba una mujer ideal, casi idéntica a él mismo. La experiencia con Laura le causó un trauma a Cué, y por eso no le gusta recordar, no quiere voltear hacia atrás.

A Silvestre, por el contrario, le gusta recordar, y aunque trata de reconstruir en su mente a una mujer amada, hasta en sus mínimos detalles como Scottie, sabe que el tiempo del amor puede volver y que el momento pasado es intemporal:

Aquella espalda (esta espalda porque la veo ahí o, en el decir de la gente, la tengo ahí como si la estuviera viendo), esa/esta espalda, aquella espalda de la mujer, de la muchacha que fue el amor fugaz, inútil —¿no volverá?— no creo que vuelva. No hace falta. Volverán otras, pero aquel momento [...] no volverá y es eso exactamente lo que hacen preciosos momento y recuerdo. (p. 322.)

El autor reconoció tener en mente *A la búsqueda del tiempo perdido* y *Vértigo* cuando escribió el siguiente pasaje: “pienso que mejor que la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni de madelenitas en el té 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 con un recuerdo ladrón.” La continuación del párrafo hace más clara la alusión a ese filme donde el vértigo del protagonista es un *leit motiv*: “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.” (p. 323.)

3.1.3 La traición y el engaño

En *Tres tristes tigres* la traición y el engaño son una constante: Cuba Venegas traiciona a Eribó y a Códac para seguir escalando en su carrera; Vivian Smith-Corona engaña al músico al ocultarle su relación con Cué, y éste a su vez traicionó a Laura al aceptar las provocaciones de Livia; Códac traicionó a Bustrófedon al dar a conocer las grabaciones que el autor quería que se destruyeran, y Silvestre engaña a Laura con Magdalena; La Estrella engaña a Alex Bayer haciendo pasar a un amante como su hijo (aunque esto finalmente no se confirma). Pero la traición más alevosa es la de Jacques Mornard en la crónica de la muerte de Trotsky, pues como es sabido el asesino se hacía pasar por discípulo del comunista ruso.

Las falsas apariencias son una forma de engaño presente a lo largo del libro: Cué siempre está tratando de aparecer como un hombre muy culto, sin embargo es puesto en ridículo por un taxista que lo corrije al equivocarse cuando nombró al autor de una pieza de música clásica; el coronel Cipriano Suárez consigue la merabresía en un club de la alta sociedad para ocultar su origen humilde; Livia y Mirtila se llenan de cosméticos y perfumes

y tratan de imitar las poses de las actrices de Hollywood, pero como dice un fotógrafo amigo de Códac, en Nueva York sólo serían prostitutas de lujo: Ingrid Bergamo usa una exuberante cabellera rubia para esconder su calvicie.

El tema de la traición en el cine está fuertemente ligado a la filmografía de Howard Hawks, como se señala en *Arcadia todas las noches*, en el capítulo dedicado al director norteamericano. La traición aparece en *Scarface*, que aborda la vida de Al Capone, donde además de las traiciones de Tony Camonte (Caracortada) a sus jefes para hacerse del poder absoluto de la mafia de Chicago y de la traición de su hermana Cesca Camonte en venganza por el asesinato de su amante, existen otras traiciones, como la que sufre el mismo Caracortada de su primer jefe o la que cree cometida por su amigo más cercano.

En *Tiburón*, el protagonista, Mike Mascarenhas, se venga de la traición de su esposa con su mejor amigo lanzando al adúltero a los tiburones. El mismo tema es tratado en *Águilas heroicas*, pero aquí, como se dice en *Arcadia todas las noches*, en lugar del humor negro y la brutalidad primitivas, las características de los pilotos dotados de sensibilidad y sofisticación moral permitieron un “sutil juego psicológico”. El engaño aparece también en *Tener o no tener* (basada en la novela de Hemingway), donde un pescador traiciona la confianza de Harry Morgan, un filibustero dedicado al contrabando entre La Habana y Cayo Hueso.

Aunque sin una referencia con el cine, en la obra estudiada también hay una especie de traición relacionada con la imposibilidad de la lengua para expresar los pensamientos, y con el fracaso cuando se trata de traducir de una lengua a otra. A cubrir estas carencias se dirige el intento de Bustrófedon y de otros personajes por inventar su propio lenguaje, y los juegos con las traducciones apuntan a esta idea de la traición. En el discurso bilingüe del *emcí* del Tropicana hay bromas en español que no son traducidas al inglés y viceversa, y en “Los visitantes” se juega con las traducciones de Silvestre y de Rine Leal. Casi al final del libro se menciona la palabra *tradittori*, que tiene la misma raíz latina de *traduttore*, y el

significado se ejemplifica porque el autor nos remite a una página donde no aparecen las cosas que señala: “y me volví a quedar durmiendo dreamiendo soñando con los leones marinos de la página setenta y tres: morsas: morcillas: sea-morsels. Tradittori.” (p. 470.)

3.1.4 La aventura

En sus conversaciones en “Bachata”, Silvestre y Cué manifiestan en varias ocasiones el peligro que representa vivir. Sus temores son evidentes, por ejemplo, cuando Silvestre, decepcionado por su experiencia con Magdalena, piensa en el cine y la masturbación como una alternativa a la realidad: “¿Qué hacer entonces? ¿Quedarme con Kim Novak? ¿No es la masturbación lo peor? [...] Carajo. La vida conduce inevitablemente a lo peor.” (p. 425). El mismo temor a la vida parece perseguir a Cué, quien en sus vertiginosos viajes en auto trata de “fundir el tiempo con el espacio”, aunque ponga en riesgo su vida y la de Silvestre, quien siempre viaja “en el asiento del suicida”. La aventura de vivir la expresan estos personajes en el siguiente diálogo:

- Digo que vives, de estar vivo. Vivimos peligrosamente, Arsenio Lupino. Todos vivimos en peligro.
- De muerte. Lo dices porque tenemos que morir.
- De vida. Lo digo por la vida, que hay que vivirla, como tú dices, de todas-todas. (p. 453.)

Como en muchas de las películas de aventuras, el mar encierra grandes peligros. En la sección antes citada, la referencia a una pecera evoca la que aparece en *La dama de shanghai*, película en la cual el relato de los tiburones que se destrozan presagia la trama de la película. La plática de Cué y Silvestre sobre las rayas deriva en las películas de terror. No se puede hablar de monstruos marinos sin hablar de la mantis religiosa, de las ballenas asesinas y de las sirenas. Con estos dos últimos seres se compara a La Estrella, con las sirenas por el poder embrujante de su canto y con las ballenas por su gordura descomunal; pero para Códac también resultó una mujer peligrosa cuando lo acosó sexualmente la noche que se quedó dormida en su cama.

Las relaciones entre los hombres y las mujeres resultan siempre peligrosas. Eribó es utilizado por Vivian para darle celos a Cué, Livia se aprovecha de sus encantos para separar a Cué y a Laura, las relaciones de Laura con el padre de su hija la llevaron a la viudez y a la pérdida de la patria potestad. Hasta las relaciones ocasionales, como la de Silvestre con Magdalena, encierran un peligro latente, en este caso el enfrentamiento con una mujer demasiado atractiva pero enferma de neurosis. Cué parece convencido de que la mujer es “la mala de la especie”, por eso le dice a Silvestre después de enterarse del proyecto de boda con Laura: “Vas a cometer el primer error verdaderamente irreparable de tu vida. Ése lo convocas tú. Los otros vendrán por su propio peso.” (p. 467.)

La aventura también es uno de los temas preferidos de Hawks, sus películas pueden ser de aventuras en el aire, como *Águilas heroicas* y *Sólo los ángeles tienen alas*, o en el mar, como *tiburón* y *Tener o no tener*. Pero el carácter polifacético de Hawks lo llevó a realizar uno de los western más logrados, *Río Bravo*, donde confluyen los géneros del western y el policial. Gran parte del cine de Hollywood se basó en las películas de aventuras y para el escritor películas como *Tarzán el hombre mono* y *King Kong* fueron decisivas en su formación como aficionado al cine. Hawks es uno de los teóricos del cine de acción y se han citado de él estas expresiones: “el mejor drama es aquel que tiene como tema al hombre en peligro”, y “la violencia es la que hace la historia”.

La violencia en *Tres tristes tigres* puede tener una presencia evidente, como el pasaje donde Silvestre, de niño, fue testigo junto con su hermano del asesinato de un hombre, o el relato –en “Bachata”– del duelo en el que murió un amigo de su padre. Hay violencia en el juego del magnate que simula dispararle a Cué a quemarropa y en el altercado del actor con un francés en el baño de un bar. Las escenas de este tipo son más crudas en el asesinato de Trotsky. Pero también hay una violencia soterrada, que se advierte, por ejemplo, cuando Códac lleva a un músico enfermo en su carro y un miembro del SIM (la policía política de Batista) no se separa del fotógrafo hasta comprobar que se trata de un enfermo inocuo o la referencia de Códac a los asesinatos políticos, cuando en un

periódico se convirtió en el fotógrafo encargado de la nota roja. Hay pocas pero suficientes referencias a una violencia política, que muestran el tipo de sociedad represiva en la cual viven los personajes.

Otro de los elementos fundamentales del cine de aventuras es la sorpresa. Cabrera Infante recuerda en *Arcadia todas las noches* la definición precisa de Montesquieu, para quien la sorpresa es un sentimiento que seduce por el espectáculo y la rapidez de la acción. Pareciera que la vida de los habitantes de La Habana no permitiría grandes sorpresas, sin embargo, los sucesos inesperados ocurren continuamente. La sorpresa puede ser grande, por ejemplo cuando Cué pensó que el magnate lo había herido de muerte o cuando Bustrófedon muere de verdad en forma prematura; pero hay también una serie de sorpresas pequeñas aunque significativas, tal es el caso de la aparición de un conjunto de personajes singulares entre los que sobresalen La Estrella y Bustrófedon, los encuentros inopinados de los personajes con mujeres exuberantes que provocan desórdenes viales, o la simple visión repentina del mar, como le sucede a Silvestre al dar vuelta en una esquina: “voltear la cabeza y ver a la derecha, fugaz, una bocacalle, un pedazo de muro y al fondo, el mar. La sorpresa es dialéctica: hay sorpresa, no debe haber sorpresa y el mar sin sorprenderme me asalta finalmente.” (p. 326.)

Estas sorpresas agradables pueden llevar a sensaciones inquietantes; es así cuando los personajes atribuyen a los edificios deteriorados o al mar que desgasta los guijarros atributos vitales y simbólicos. Silvestre evoca la sorpresa de Hans Castorp en *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann, quien llega a un hospital como visitante y de pronto se convierte en un enfermo más; para Cué esto es una alegoría de la vida: “Uno entra en ella con la prepotencia de la inmaculada concepción de la vida pura, sana y al poco tiempo comprueba que es también otro enfermo, que todas las porquerías me manchan, que está podrido de vivir: Dorian Gray y su retrato.” (p. 319.)

3.1.5 El fracaso

Tres tristes tigres cuenta entre sus temas el fracaso, manifiesto cuando varios de los principales protagonistas se dedican a profesiones que no eran su proyecto original de vida o no cumplen sus objetivos principales. Eribó deseaba ser pintor, y como lo único que logró en la plástica fue trabajar de dibujante publicitario, cambió la pintura por la música; Códac llegó a La Habana para tratar de ser escritor en la televisión, pero sólo encontró trabajo como actor y locutor; La Estrella siempre estuvo convencida que sería una actriz famosa, pero cuando apenas iniciaba su camino a la fama se murió de una manera absurda; Bustrófedon quería hacer una "literatura del aire" y no publicar nunca nada, sin embargo se publicaron fragmentos de sus creaciones.

En *Arcadia todas las noches* se resalta el atractivo de los temas en el cine de John Huston y en particular el tema del fracaso. Se alude por ejemplo a *El halcón maltés*, donde hay una trama emocionante en la que prevalece "la filosofía del fracaso y el coraje ante el fracaso y el espíritu de pelea indomable" (p. 139). Aunque el halcón resulta falso al final, hay más fracaso que derrota. *El tesoro de la Sierra Madre* nos muestra la gran vitalidad que puede generar la avaricia de una fortuna rápida, pero al final de la película, con la pérdida del oro que el viento devuelve a la montaña, se da una especie de castigo divino a la degradación humana. En *La jungla de asfalto* interviene también el azar para castigar a los villanos: el atraco que narra la película fracasa a pesar de haber sido organizado "como una empresa comercial". *Moby Dick* es otro ejemplo muy claro del fracaso de una aventura, en la que los sentimientos impulsan a las acciones más osadas, sin reparar en los medios para lograr una venganza personal.

Cabrera Infante cita en *Arcadia todas las noches* las interesantes palabras de Borges sobre el resultado de las aventuras en distintas épocas: "Quizás no huelgue señalar que, en los libros antiguos, las buscas eran siempre afortunadas: los argonautas conquistaban el Vellochino y Galahad, el Santo Grial. Ahora, en cambio, agrada misteriosamente el concepto

de una busca infinita o de la busca de una cosa que hallada, tiene consecuencias funestas. K, el agrimensor, no entra en el castillo y la ballena blanca es la perdición de quien la encuentra al final". (p. 145.)

Los romances presentes en *Tres tristes tigres* son una serie continua de fracasos. Cué tuvo la oportunidad de conocer el amor con Laura, pero el hedonismo y el narcisismo del actor no le permitieron valorar a una mujer que desde que lo conoció tomó la iniciativa para conquistarlo. Silvestre es el personaje que parece estar más consciente de la importancia del amor, no obstante, busca los encuentros furtivos que casi siempre terminan en un sentimiento de vacío. Su matrimonio con Laura finalmente estará al borde del fracaso, si consideramos los desequilibrios de su mujer mostrados en las sesiones con el psiquiatra.

Como se muestra al final de la onceava sesión, Laura no sabe si la violaron a ella o a su amiga, es decir, que hay una pérdida del sentido de identidad. El problema de sentirse como un extraño en el mundo se advierte cuando Silvestre habla sobre la velocidad y el espacio infinito. "sintiendo un ver [...] tigo pascaliano que fueserá más pavoroso que la idea de los marcianos infiltrados en mi cuerpo, llevar en los veleros sanguíneos el vampiro o incubar un microbio ignorado y remoto, que era el miedo a que en realidad no hay marcianos, ni más allá ni nada o tal vez solamente nada, y en terror temiendo la vigilia más que al sueño y viceversa" (p. 469-470).

El sinsentido de la vida hace pensar a Cué en irse a la sierra con Fidel Castro, a pesar de que más de una vez había expresado su falta de interés por la política. El sentimiento de fracaso que reflejan los personajes también revela una problemática social (la discriminación racial y social) y política (las alusiones al terrorismo y a la lucha armada), que asfixia a los personajes y les impide la realización personal. Si bien las historias nos remiten a la época de Batista, sutiles referencias al castrismo, como la de "deifel Father fidel fiasco", inducen a pensar que el autor censura a la dictadura batistiana,

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

pero al mismo tiempo alude a lo que para él fue el fracaso de la revolución cubana. La omnipresencia del estado en los regímenes dictatoriales y la violencia con la que mantienen el poder, están simbolizadas por las palabras pronunciadas al final del libro por una loca que repite una y otra vez un discurso incoherente en un parque de La Habana:

protesto de tanto salvajismo un polvo de majá de cocodrilo de sapo y se vuelve localocaloca enseñe su moral su principio moral su religión por qué no lo enseña ni soy cartomántica ni soy bruja ni soy santera toda mi familia ha sido protestante ahora usted me confunde por qué me va a imponer su ley su asquerosa ley confunde la raza confunde la religión todo lo confunde el principio moral de los católicos no de los ñañigos ni de los espiritista el aire suyo no es suyo esto no es su casa la bamba suya se mete en todas partes esa peste me pudre las sérulas 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 que color tiene ya no se puede más. (p. 475.)

3.1.6 La fiesta y el juego

En *Tres tristes tigres* aparecen fiestas en espacios cerrados, como la del Tropicana o la que organiza Códac en su departamento en honor a La Estrella. Los personajes viven sumergidos en el mundo de los night-clubs y los “chowcitos”, incluso Cué dice que tiene claustrofilia. Códac sale de su trabajo a las cuatro de la mañana y a esa hora acostumbra recorrer lugares como El Sierra, Las Vegas y El Nacional, y hay un momento en que se pregunta y responde él mismo: “¿La vida es un caos concéntrico? No sé, yo solamente sé que mi vida era un caos nocturno con un sólo centro que era Las Vegas y en el centro del centro un vaso de ron.” (p. 288.) La atracción de esos centros es tan fuerte, que Cuba Venegas, quien canta en el Mil Novecientos, entre show y show se va un rato a otros night-clubs como el Saint John o La Gruta. Ver actuar a Cuba Venegas hace pensar a Códac en un éxtasis parecido al que creían alcanzar los antiguos participantes de los ritos dionisiacos, quienes en el clímax de la bacanal se sentían poseídos por Dioniso: “ella saluda elegante y bella y toda de azul celeste de arriba abajo y vuelve a saludar y muestra los grandes medios senos redondos que son como las tapas de unas ollas maravillosas que cocinan el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosía del sexo.” (p. 294.)

Un elemento indefectible de la fiesta es la música, y es Eribó, en la mayoría de los casos, quien introduce el ambiente musical. Él suele frecuentar varios centros nocturnos, aunque toca en una orquesta del Capri. En uno de esos centros llegó a tocar con Beny Moré, quien para Eribó es el epitome de la música, un verdadero mago de la melodía y el ritmo, como se puede ver en esta evocación:

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 [...] Era del carajo estar detrás del Beny, él vuelto de espaldas, cantando, moneando, haciendo volar la melodía por sobre nuestros instrumentos clavados al piso, y entonces verlo virarse y pedirte el golpe en el momento preciso. ¡Ese Beny! (pp. 96-97.)

Pero también podemos encontrar un tipo de fiesta que, como los carnavales, se desarrolla en la calle. Magdalena Cruz habla del carnaval cuando expresa a una casera su posición ante la vida: "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 porque se murió la vida, me entendite." (p. 35.) Una muestra de lo carnavalesco es la convivencia de gente de distintas clases sociales, como la relación entre Vivian, mujer blanca y de la clase alta, y Eribó, mulato de origen pobre. Otro rasgo es la alusión a las máscaras con los excesivos afeites de Livia y Mirtila, la peluca de Ingrid Bergamo y los lentes oscuros de Cué, que casi nunca se quita. En las calles suceden relajos como el que armaron Livia y Mirtila al interrumpir el tránsito, lo cual produjo gritos de los transeúntes como: "Empujadores", "dejen algo pa nosotros", y el que más le gustó a Silvestre: "Qué sólo las lesbianas acaricien mi cara." Más espectacular fue la exhibición de los senos de Raquelita, alias Manolito el Toro, cuando viajaban en el convertible de Códac. Es sabido que una de las funciones del carnaval es dejar que afloren los instintos de los participantes, para que surjan facetas desconocidas de la personalidad. Por eso hay varios homosexuales en el libro y hasta una referencia a Cuba como la isla de Lesbos.

La comedia, al igual que los musicales de Hollywood, a menudo presenta fiestas como parte del espectáculo de la vida y del cine. Cabrera Infante ha observado el uso obsesivo de las *parties* en la obra de Vincente Minnelli, en una forma que muestra la ineficacia de esta diversión para combatir el aburrimiento y la soledad (dos de los problemas más agudos en los tiempos modernos a pesar de la enorme oferta de espectáculos y de la comunicación instantánea entre personas muy alejadas en el espacio). Un ejemplo de la ineficacia de las fiestas como forma de acercar a los hombres está en la película *Cautivos del mal*, donde en el marco de una fiesta se exhiben, entre otras cosas, la belleza artificial de una actriz, la avaricia del productor y el vicio de un actor. Como se dice en *Arcadia todas las noches*, se trata de un mundo cerrado donde no hay cabida para sentimientos humanos como la lealtad y la amistad.

La enorme falsedad de las relaciones humanas en el desfile de frivolidades que son las fiestas de Minnelli, termina por opacar la panacea del baile y de la música, y resaltan la confusión espiritual de las personas en la búsqueda desesperada de una compañía. Así se advierte en las fiestas que aparecen en *Corrientes ocultas*, lo que da pie a esta pregunta que se hace el autor en el libro antes mencionado:

¿Querrá decir el aparentemente frívolo, aparentemente superficial, aparentemente sensiblero de Vincente Minnelli que no somos más que huéspedes no invitados de una fiesta fingida en la que falsas caras sonríen sonrisas ficticias [...] sufren por calumnias o gozan por mentidas alabanzas y pretenden divertirse, pasarla bien, gozar la ocasión, “vivir el momento”, antes de desaparecer todos de golpe porque la fiesta de vanidades que es la vida ha terminado en la única y última y universal verdad de la muerte? No sé. Digan ustedes. (p. 174.)

Lo cierto es que a pesar de la frivolidad nos seguimos sintiendo atraídos por las fiestas. No precisamente por la fiesta que se representa en *Brigadoon*, donde hay un almuerzo campestre, una fiesta sana en medio del campo como las fiestas en la Arcadia del dios Pan; sino por esas fiestas donde el vino, el baile y la música hacen aflorar los instintos oscuros y el aspecto irracional de la gente, como las bacanales dedicadas a Dioniso.

Las comedias musicales de Minnelli, como *Sinfonía de París* o *Brindis de Amor*, muestran una pasión por el baile, la música, el juego, los bellos decorados; una fiesta para los sentidos. La pasión por el espectáculo y la fiesta en la actualidad no se puede separar del cine, por eso el escritor se opone al espíritu naturalista de Minnelli que parece permear *Brigadoon*: “me quedo con este siglo, con nuestro mundo, con ustedes. Escojo este momento que significa muchas cosas desagradables, casi siniestras. Pero no puedo olvidar que junto a estas calamidades que hacen de las pesadillas cosas diurnas, nuestro tiempo, el mundo actual, hace también posible a *Brigadoon*, a la *Arcadia*, no cada cien años, sino todas las noches.” (pp. 183-184.)

Hay otro tipo de fiesta en *Tres tristes tigres*, que es más bien un juego permanente con el lenguaje. Alguna vez el autor dijo que su filosofía de la vida era muy cercana a la de Groucho Marx, un comediante con gran capacidad para recrear el lenguaje con base en un sentido del humor que no respetaba instituciones ni convenciones sociales. Al parecer hay un interés compartido por las posibles conexiones que el lenguaje establece entre los personajes, más que por las relaciones humanas. También se advierte el afán del escritor y del comediante de hacer mofa de la pompa que tiende a exhibir cualquier persona que se siente importante. La forma irreverente para cortejar a las mujeres se puede encontrar lo mismo en *Douck Soup* que en *Tres tristes tigres*. Un ejemplo de declaración amorosa de Groucho a Margaret Dumont es: “Bailaría contigo hasta que la rana críe pelos”, con su variante: “Bailaría con una rana hasta que críe pelos.”

Como buen cubano, Cabrera Infante tiene un desarrollado sentido del humor. Para él, el humor y el juego son aspectos inseparables de la creación artística, por eso ha hecho tuyas estas palabras de Platón, que se reproducen en *Arcadia todas las noches*: “El verdadero poeta tiene que ser, a la vez, trágico y cómico, y toda la vida del hombre tiene que ser sentida, al mismo tiempo, como tragedia y como comedia.” (p. 63.) La literatura también es un juego inteligente, un juego muy serio, tal vez por eso en el “Prólogo”, se introduce a Minerva Eros como si la sensualidad y la inteligencia fueran la tónica de todo el

libro: "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." Por otro lado, las palabras del *emcí* dirigidas a Minerva: "gracias *a ti* que eres la musa de nuestras mesas" (p. 17), son una muestra de todo el discurso de este presentador, el cual preludia el magnífico juego con el lenguaje.

Bustrófedon, cuyo nombre de origen griego significa la capacidad de leer hacia la derecha y hacia la izquierda, es el personaje dotado de la mayor capacidad para jugar con el lenguaje —con las propiedades físicas del signo— al grado de crear uno nuevo. Entre los juegos gráficos creados o inspirados por Bustrófedon están los palíndromos como Ana, eje y ojo; palabras espejo como risa/asir y azar/raza; cuasianagramas como unamonos y anagramas como dádiva/ávida. Otros son juegos tipográficos entre los que se encuentran la página al revés (p. 281), la palabra ascensor, el dueño del restaurante que se encoge, la página de "blen blen" y las páginas en blanco de "Algunas revelaciones". Pero lo que más abunda son los retruécanos que dan lugar a nombres como Aiain Delonius, Michelangelo Antonini y Laurence Da Rabbia. Los números también son materia prima de Bustrófedon con su interés por las cifras capicúa como el 88 y el 101. Aparentemente, estos juegos que tratan de desplazar el énfasis del significado de las palabras al significante coinciden con el interés de nuestro autor en los aspectos formales de la literatura, pero también encierran una intención de rebelarse contra un lenguaje que muchas veces es convertido en instrumento de dominación por un grupo social.

El juego con el lenguaje y con los números también está muy desarrollado en "Bachata", puesto que Silvestre se considera uno de los discípulos de Bustrófedon y Cué ha aprendido a manipular las palabras por su profesión de actor y locutor, además siente una inclinación especial por los números. Así, pudo inventar un cuadrado mágico con tres cifras que dar quince sumándolas vertical, horizontal o diagonalmente (p. 347.) y es capaz de pronunciar frases enteras —que para Cué suenan a ruso— al revés: "Mamá no es un palíndromo pero ama sí/Ísama orep omordnílap núseón ámam." (p. 379.)

El juego más sofisticado es el de la historia del bastón en “Los visitantes”, donde se juega con la identidad de Mr. Campbell: una versión nos la da el *emcí* y otra “GCI” en “Bachata”: se juega con el estilo de escritura porque la historia no tiene estilo literario, en tanto que el estilo literario del cuento tiene el mismo estilo de *Tres tristes tigres*, según lo hace notar Vicente Cabrera:⁵⁴ se juega con las visiones de La Habana de Mr. Campbell y Mrs. Campbell, y finalmente se juega con las dos traducciones, la de Silvestre y la de Rine Leal.

Dentro del espíritu lúdico está la fugaz y aparentemente insustancial aparición de Guillermo Cabrera Infante, firmando una nota dirigida a Silvestre, que tiene una clara analogía con las fugaces apariciones de Alfred Hitchcock —normalmente cerca del inicio de sus películas— en situaciones intrascendentes.

3.2 Los personajes y el cine

Luis Gregorich ha señalado,⁵⁵ de manera acertada, la característica cinematográfica en la presentación de los personajes de *Tres tristes tigres*, los cuales aparecen —sin una descripción previa de sus características— “actuando y cambiando” en medio de una acción en desarrollo. Por otra parte, estos personajes constantemente hablan y actúan pensando en el cine. De modo que son frecuentes las citas y las alusiones a películas o a actores famosos, pero también hay relaciones hipertextuales que pueden hacerse presentes únicamente para lectores con una cultura cinematográfica más alta que el promedio de aficionados al cine.

Cabrera Infante reconoció en una entrevista con Álvarez-Borland su intención de integrar en “Seseribó” una escena tomada de la película *Young Man With a Horn*, de Michael Curtiz (trataba del momento en que una mujer se acercaba al músico que estaba

⁵⁴ Cfr. Vicente Cabrera, “La Destrucción de la Creación de *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 42, 1976, pp. 556

⁵⁵ Cfr. Luis Gregorich, “*Tres tristes tigres*, obra abierta”, en *Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, p. 136.

tocando y “le hacia proposiciones más o menos honestas”), escena que, por cierto, cuando volvió a ver la película ya no aparecía, por lo cual piensa que pudo haber sido cortada o que su memoria lo traicionó.⁵⁶ Sin embargo, en el libro hay muchas analogías de este tipo, y esto permitió a Juan Goytisolo emparentar al escritor cubano con Miguel de Cervantes. Ambos escritores coinciden en la forma como se sirven de los arquetipos literarios o culturales para dar vida a sus personajes, lo cual es un recurso tanto del barroco español como del neobarroco hispanoamericano. A continuación se transcribe un párrafo de Goytisolo:

Aun en los pasajes de la novela que hacen referencia al cine, *Tres tristes tigres* repite, voluntariamente o no, el esquema de Cervantes: Silvestre y Cué se transforman en personajes de película como los protagonistas del *Quijote* se convierten en personajes de libros de caballería o novela bucólica: durante su visita al departamento de Livia, Cué se identifica con Andy Hardy y David Niven: en el paseo en automóvil de “Bachata”, con Robert Montgomery. Otras veces, por espíritu de juego, parodian de forma muy cervantina, escenas de películas conocidas, conforme a la pauta del cura, el barbero, Sansón Carrasco y Dorotea cuando desempeñan para don Quijote los papeles de encantador, doncella, caballero andante y princesa encantada: diálogo de Vincent van Douglas en *Sed de vivir*; de Gary Cooper y Katy Jurado en *High Noon*; de *Abbot y Costello contra los fantasmas*, etc.⁵⁷

La transformación de los personajes en actores de películas es tan frecuente que para estudiar las analogías se puede partir de los distintos géneros cinematográficos con los cuales se relacionan; ya sea por medio de alusiones, transformaciones o imitaciones transtextuales. En seguida comparamos la forma de actuar de algunos personajes de *Tres tristes tigres*, con la actuación de personajes de algunos filmes determinados o de los géneros cinematográficos más conocidos: western, policial —con su subgénero, el cine negro—, comedia, musical y el drama.

⁵⁶ Cfr. Isabel Álvarez-Borland, “Viaje Verbal a La Habana, ¡Ah Vana!: Entrevista de Álvarez-Borland con G. Cabrera Infante, arquitecto de una ciudad de palabras erigida en el tiempo”, *Hispanamérica*, núm. 31, 1982, p. 67.

⁵⁷ Goytisolo, Juan, “Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 42, 1976, pp. 14-15.

3.2.1 El western

Uno de los géneros cinematográficos más importantes abordado por el autor es el western. La primera relación transtextual de este tipo se encuentra en el cuento de Silvestre en “Los debutantes”, donde narra el recorrido que hacía con su hermano por el camino de Santa Fe para llegar a un cine que había sustituido a otro en sus preferencias. La primera alusión a los oestes se advierte en el mismo nombre de la calle debido a que así se llama el western *Santa Fe Trail*; otra referencia es cuando hablan de los cartuchos usados que vendían para conseguir sus boletos; luego, camino del cine, componen una canción que los hermanos cantan con la tonada del tema de la misma película.

Más adelante, en forma paródica, el narrador habla como si estuviera actuando en un oeste: “y ahí en la esquina la estación para el cambio de caballos de nuestra diligencia” (p. 41.); existe otra alusión al hablar del “camino polvoriento”, y finalmente —en una escena típica del género— sucede la acción principal del relato: un asesinato con arma de fuego, en plena calle y con la violencia animal que muestran los villanos de los westerns:

...me asomo por la puerta y ya la calle está desierta y a media cuadra o al fondo o solamente a unos pasos (no recuerdo) veo un hombre gordo y viejo y mulato [...] tirado en el suelo, agarrando por las piernas a otro hombre, que trata de sacudirlo con los pies una y otra vez y como no puede no ve otro medio de apartarlo que dispararle dos veces seguidas en la cabeza [...] y el hombre suelta una de sus piernas, luego otra y echa a correr, disparando su pistola al aire, no para asustar, no para abrirse camino, sino como el anuncio de una victoria, me parece como un gallo que cantara después de matar al otro gallo del corral... (p. 42.)

En “Bachata” hay un buen ejemplo de pastiche donde Silvestre y Cué entablan un diálogo con el estilo de los que se presentan en las películas del oeste. Ahí, la mezcla del inglés y el español acentúa el carácter lúdico de la imitación estilística, en la cual se mantiene la forma: un estilo del habla y la jerga de los habitantes del medio oeste americano, y el tema, que gira en torno a la obtención rápida de dinero. La competencia entre Silvestre y Cué para

divertir a las mujeres presenta una tregua cuando los dos amigos buscan una alternativa ante la falta de dinero para invitar una copa a sus acompañantes ocasionales:

– Silver Starr.

Su voz era también prometedora, pero con una duda o una pregunta como acento.

– Yeah?

– Sheriff Silver Starr, We're running outa gas.

Afectaba un acento tejano. Ahora era un marshal del oeste. O cherriff adjoint.

– Gas? You mean no gasoline?

– Horses all right. Trouble in July. I mean the silver, Starr. Long o' women but a little this side of short on moola or mazuma. Remember? A nasty by-product of work. We need some fidutia, pronto!

– I have some, I've already told you. About five pesos.

– Are you loco? That won't get us not even to the frontera.

– Where can we get some more?

– Banks closed now. Only banks left are river banks, because park bancos are called benches in English. Hold up impossible. (p. 394.)

Poco después, en la misma sección, hay un pastiche donde Cué imita el estilo de “hombre del oeste” con el que fue conocido Gary Cooper: “Imitaba a Gary Cooper al arrancar y se ladeó un stetson imaginario. Era el Caballero Blanco, salvador. Salvador Cué.” Al mismo tiempo hay una breve parodia porque se transponen las palabras de la actriz mexicana Katy Jurado, quien en la película citada por Silvestre actuó al lado de Cooper: “– Hoy hizo un año que no nos veíamos– dije calcando la gruesa voz tampiqueña de Katy Jurado, en High Noon.” (p. 400.)

3.2.2 Géneros policiaco y negro

Cabrera Infante ha señalado la presencia del género policiaco en *Tres tristes tigres*, pero también aparece el subgénero del cine negro en una especie de homenaje a escritores emblemáticos de este tipo de filmes: Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Una muestra de la relación entre los escritores citados y este tipo de cine, es la adaptación de John Huston de *El halcón maltés* y de Howard Hawks de *The Big Sleep*. La admiración por Chandler aparece en el libro cuando en la sección de “Bachata” Arsenio habla de sus gustos

literarios: “¿Es mi culpa si Bay City me dice más que Combray? Sí, supongo que sí. ¿A ti también? Tú lo llamarías el Síndrome de Chandler.” (p. 344)

Uno de los elementos del cine policiaco lo encontramos en el cuento narrado por Cué, cuando la entrevista con el magnate termina con una acción violenta que semeja a las muertes gratuitas tan frecuentes en estas películas. Después de escuchar la solicitud de Cué, el magnate responde: “Bueno, te la voy a dar —dijo y levantó la pistola y apuntó para mí. Estaba a menos de dos metros. Disparó. Sentí un golpe en el pecho y un empujón en el hombro y una patada salvaje en la boca del estómago.” (p. 62.)

Las lagunas de información creadas en las películas de este género encuentran un paralelo en el corte abrupto en medio de la acción en la que Cué participa, la cual parece una muerte temprana que abriera una investigación. El autor dijo en una entrevista que el final de este pasaje es una transposición de una escena escrita por Raymond Chandler: “Me aflojé todo y caí para delante, sin ver ya, mi cabeza golpeando, duro, el brocal de un pozo que había en el suelo y caí dentro.”

En esa misma escena se encuentra otro rasgo de lo policiaco que Cabrera Infante menciona entre las características de su novela: las pistas falsas. En efecto, la muerte de Cué no ocurrió en realidad y casi hasta el final del libro conocemos el desenlace de la acción. Otro de los elementos que también ubica el autor es la búsqueda de la mujer. Hay un manto de misterio alrededor de La Estrella y de Laura Díaz, pero además la búsqueda de la identidad de Laura tiene un paralelo con la búsqueda del amor. Silvestre y Cué son del tipo de los personajes solitarios como Philip Marlowe (personaje clásico de la literatura y el cine negro), o como Scottie (personaje de *Vértigo*), quien convierte un trabajo de espionaje en una búsqueda del amor ideal.

En efecto, los dos amigos están solos porque no encuentran a la mujer que ellos necesitan y porque en su círculo de amigos hay camaradería pero también hay

resentimientos de Eribó hacia Cué y desconfianzas de Silvestre hacia Cué. Silvestre parece salir de la soledad por su compromiso de matrimonio con Laura, sin embargo, las sesiones de ésta con el psiquiatra —las cuales evocan *Cuentame tu vida* de Hitchcock— muestran los serios problemas de comunicación entre la pareja cuando ya eran esposos.

Philip Marlowe y personajes de su tipo se caracterizan por la actitud cínica ante la decadencia social y al mismo tiempo por el tono moralizante. El cinismo de Silvestre y Cué se muestra en la forma como disfrutaban de la vida nocturna de La Habana con su caudal de placeres sensuales, pero también de violencia y corrupción. Las actitudes vagamente moralizantes se advierten en el hastío que a veces muestran Cué y Silvestre ante lo insustancial de sus vidas. Un ejemplo de ello es cuando sale Cué del departamento de Livia y Mirtila, después de haber escuchado una sarta de frivolidades mientras ellas se arreglaban para salir: “Abro la puerta *Pero yo siempre* dice Livia *he sido tu verdadero amor* y me voy. *Si* digo desde el pasillo. *El único, el último*. Tropiezo con el pasamanos y comienzo a bajar maldiciendo las escaleras: un pie en el vértigo, otro pie en el abismo, otro pie en la nada. ¿Cuándo encenderán la luz en esta casa?” (p. 164.) Eribó narra cómo estaba con Cuba Venegas abandonados al juego erótico, que en La Habana llamaban matarse, y de pronto hace un comentario que es un autocuestionamiento: “estar en un sitio y luego estar en otro y en un sitio y en otro hacer lo mismo que es hacerse el amor, matarse mejor dicho que es mucho mejor palabra porque va uno matando el amor en cada mate hasta que no queda más que el sexo.” (p. 289.)

La identificación con Marlowe la hace Silvestre en “Bachata”, cuando se refiere a esa técnica de cine conocida como la “cámara subjetiva”, en la cual el plano corresponde a lo que se ve desde el punto de vista del personaje, técnica que, por otra parte, tiene gran semejanza con las descripciones en *Tres tristes tigres*, que siempre corresponden al punto de vista de un narrador-personaje. Después de describir la forma en que ve un paisaje al cual se va acercando gradualmente, Silvestre dice: “Me sentí Philip Marlowe en una novela de Raymond Chandler. O mejor, Robert Montgomery en la versión de una novela de

Chandler. O mejor todavía, la cámara que hacía del ojo de Montgomery-Marlowe-Chandler en los mejores, inolvidables momentos de *La Dama en el Lago*, vista en el Alkásar el 7 de diciembre de 1946.” (p. 338.)

Otros elementos de pastiche del cine negro los encontramos en algunas actitudes de los personajes, como el dandismo de Cué o la maldad de algunas mujeres como Magdalena, Cuba Venegas y Beba Longoria, las cuales caen en los arquetipos de las mujeres malas que abundan en este tipo de cine. Un modelo del dandy, siempre elegante e imperturbable, lo tenemos en la anécdota sobre José Mujica (en el libro aparece “Mujica”) que relata Códac en “Ella cantaba boleros”:

...cuando José Mujica estuvo en La Habana iba por el Prado del brazo con dos actrices o dos cantantes o simplemente dos muchachas y un tipo que estaba sentado en un banco les gritó, Adiós las tres y Mujica muy serio él, muy actor de película mexicana él, muy preciso él, como si estuviera cantando fue para el banco y le preguntó al individuo, Qué dijo usted señor y el tipo que le dice, lo que usted oyó señora y Mujica, tan grande como era [...] lo levanta en peso por sobre su cabeza y lo tira [...] para los canteros de yerba que hay entre el muro del paseo y la calle, y siguió su paseo tan natural y tan fácil y tan sinigual que si estuviera cantando Júrame con recitativo mojicano [sic] y todo... (p. 82.)

Esta actitud la encontramos también en Cué, quien podía llevar puesto un impermeable en medio de un calor insoportable con tal de conservar su apariencia física, y se mantenía siempre impassible, como cuando agredió físicamente al hermano de su novia quien lo había ofendido llamándolo “pato”, es decir, homosexual.

En cuanto al arquetipo de mujeres malas, Magdalena Cruz se identifica de manera explícita con Bette Davis, una de las actrices de Hollywood que entran en la categoría de mujer pasional y destructora: “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.” (p. 35.) Esta versión cubana del *Carpe Diem* es la que siguen varias de las mujeres en *Tres tristes tigres*. Cuba Venegas por su parte es del tipo de vampiresas de Hollywood de

las que se decía que tardaban más en pasar de una película a otra que en cambiar de amante. Cuba Venegas es el epítome de la sensualidad, por eso Eribó la identifica con una de las actrices sexis: “Estaba más linda que nunca con los labios botados llenos de rojo húmedo y la sombra azul por encima de los ojos que los hacía más grandes y más negros y más brillantes, y el peinado un poco así a lo Verónica Lake mulata y la pierna cruzada [...] tirante y prieta y suave, casi comestible.” (p. 109.) Las mujeres malas están ligadas al *film noire*, y más todavía las mujeres sensuales y morenas, como Cuba Venegas.

Otros elementos del cine policiaco y negro, como la violencia, la corrupción y la deshumanización, están presentes a lo largo de *Tres tristes tigres* en una forma que el ambiente de jolgorio y de fiesta continua no logra ocultar. Por otro lado, la pasión de los protagonistas por expresiones de la cultura norteamericana no disipa el sentimiento de alienación de los personajes, producido por la apabullante presencia de la cultura y los intereses de los Estados Unidos en Cuba.

3.2.3 La comedia

La comedia es uno de los géneros favoritos de Cabrera Infante, por eso no es raro que incluso alguno de los gags visuales más socorridos aparezcan en *Tres tristes tigres*. Este es el caso del pastiche presente en la fiesta organizada en el departamento de Códac, en “Ella cantaba boleros”, donde en lugar de un pastelazo se lanza un vaso de vino:

...y La Estrella cogió un trago al pasar y me dijo, ¿Y ésta qué hace aquí? y Edith Cabell la oyó y se viró y le dijo, Ésta no, ¿me oíste? que yo no soy un fenómeno como usted, y La Estrella con el mismo movimiento que hizo al coger el vaso, le tiró el vaso en la cara a Franemilio, porque Edith Cabell se había quitado y al quitarse tropezó y trató de agarrarse de Bustrófedon al que cogió por la camisa y que dio dos tumbos, pero como él es muy ágil y Edith Cabell ha hecho ejercicios de expresión corporal ninguno de los dos se cayó y Busto hizo un gesto como el de un trapecista que termina un doble salto mortal sin red y todo el mundo, menos La Estrella, Franemilio y yo, aplaudió. (p. 130.)

Las situaciones cómicas, sin embargo, a menudo sólo reflejan un aspecto del pathos de personajes que carecen de los satisfactores espirituales para sus vidas; algo que está expresado magníficamente en algunos filmes de Charles Chaplin, los del “pequeño hombrecito”, y de Billy Wilder.⁵⁸ El pathos de Códac se advierte, por ejemplo, cuando sintetiza con la metáfora “sol negro”, la atracción-repulsión que le provoca La Estrella, y cuando expresa su deseo de vivir en una realidad de ficción cinematográfica que para él es mejor que la vida real.

En seguida, refuerza el carácter cómico y queda más apoyada la intertextualidad, al compararse, en su imaginación, con un actor que sería todo lo opuesto a él físicamente. De la misma manera identifica a La Estrella con una mujer rubia, juvenil y que representa la antípoda artística de la cantante cubana: “dormiría allí el sueño de los justos castos, como un Rock Hudson subdesarrollado, falto de exposición y a la mañana siguiente La Estrella sería Doris Day que cantaría sin orquesta pero con música de Bakaleinikoff, que tiene la extraordinaria calidad de ser invisible.”(pp. 138-139.)

El tono de comedia matiza muchos de los fracasos de los personajes, en situaciones que evocan escenas de algunas comedias del cine. Así, en la primera sesión psiquiátrica, Laura Díaz es perseguida por su psiquiatra a lo largo de un sofá, en un asedio similar al representado por Charles Chaplin, quien acosa de la misma manera a una millonaria en la película *Monsieur Verdoux*. Asimismo, Silvestre lleva a Ingrid Bergamo —apodo que le pusieron porque así pronunciaba ella Bergman— a un hotel, pero las cosas no le resultan como él esperaba: “dentro del cuarto ya fue una lucha de villano de Stroheim con heroína de Griffith para que se sentara, me oíste, nada más para que se sentara y no en la cama, sino en una silla.” El asedio de Silvestre a Ingrid recuerda una escena de la película *Some Like It Hot*, donde Jack Lemmon trata inútilmente y en forma muy cómica de acostar a Marilyn Monroe en su cama. El paralelo con la película se ve acentuado por la imitación del estilo

⁵⁸ Cfr. Kenneth Hall, *op cit.*

de Cary Grant, uno de los grandes galanes del cine de Hollywood, lo cual sucede tanto en el filme (por parte de Tony Curtis) como en el libro:

...va a abrir la puerta, para irse y yo que veo en big-close-up su mano en el pestillo, me pongo el saco de nuevo y la tranquilizo, pero tranquilizándola, ella se equivoca y se sienta en la cama y cuando se sienta pega un salto como si se hubiera sentado en la cama de un fakir y yo muy hombre de mundo. muy a lo Cary Grant la convengo de que no se inquiete, que sentarse en la cama no quiere decir más que sentarse, que la cama es un mueble como otro cualquiera, que puede ser un asiento y ella muy tranquila se levanta y deja la cartera en la mesita de noche y se sienta en la cama de nuevo. (p. 174.)

Otra alusión a *Some Like It Hot* puede encontrarse en el uso de la peluca por parte de Ingrid, quien, como Curtis y Lemmon, trata de evitar que la vean sin su cabellera postiza. Las acciones de la muchacha son tan absurdas como las de los actores, e incluso comete la misma equivocación al ponerse de prisa el aditamento: “En el *shot* inmediatamente anterior yo dejé la peluca donde estaba, me acosté de nuevo y me hice el dormido y ella se despierta del todo y lo primero que hace es echarse mano a la cabeza y frenética, a saltos, busca la peluca. la encuentra y se la pone...al revés, chico, al revés.” (pp. 176-177.)

El pathos de la soledad y la incomunicación parecen permear la vida de los personajes, como se ve de manera muy evidente en “Bachata”, donde Silvestre y Cué hablan todo el tiempo, pero son incapaces de relacionarse adecuadamente con las mujeres que tanto les atraen, así como no logran confiarse sus sentimientos más inquietantes, a pesar de que tienen muchas cosas en común. Una de las cosas que comparten es la capacidad para hacer bromas de cualquier situación que se les presente. Hay un pasaje donde deciden hacerse pasar por Abbot y Costello y hacen la transposición de una rutina de los famosos cómicos norteamericanos con una variante del “cuento de nunca empezar”. Presentamos la comparación que hace Kenneth Hall:

- ¿Qué vas a cantar?
- A petición voy a decir Tres Palabras.
- Lindo título –dije.
- Ese no es el título –dijo Cué.
- ¿Es otra canción?

- No. Es la misma canción...
- ¿Y cuál es el título?
- No lo recuerdo pero te puedo decir cómo se llama ella.
- ¿Cómo se llama?
- Reina.
- Esa es la canción. La conozco. Preciosa.
- No, no es la canción. Es el nombre propio de una amiga...
- ¿Cuál es entonces la canción?
- La que voy a decir.
- ¿Qué vas a decir?
- Tres Palabras.
- ¡Esa es la canción!
- No ese es el título. La canción es lo que viene debajo del título.
- ¿Qué viene debajo del título?
- El subtítulo
- ¿Y debajo?
- El sub-subtítulo.
- Pero entonces, demonio, ¿cuál es la canción?
- Mi nombre es Arsenio, señor mío.
- ¿CUÁL ES LA CANCIÓN? (pp. 410-41.)

En seguida Hall presenta su selección del diálogo tomado de *Abbott and Costello Live 1*, en el que "B" se refiere a Bud Abbott y "L" a Lou Costello:

- B: Let's see, on the team, we have: Who's on First, What's on Second, I Don't know's on Third...
- L: You the manager?
- B: Yes.
- L: You know the guys' names?
- B: I should.
- L: Then tell me the guys' names.
- B: I say, Who's on First, What's on Second, I Don't know's on Third...
- L: I'm asking you, who's on First?
- B: That's it!
- L: Well, go ahead and tell me.
- B: Who.
- L: The guy on First!
- B: That's it.
- L: What's the guy's name on First!
- B: No. What's on Second.
- L: I'm not asking you who's on Second!
- B: Who's on First...⁵⁹

⁵⁹ Kenneth Hall, *op cit.*, pp. 50-51.

Bustrófedon (el personaje, junto con La Estrella, menos sujeto a comparación con actores de cine) asigna a otros personajes un papel de cómicos de película mexicana. Su relación con el cine se advierte al proponer para la mesa directiva de la Ionesco, institución que debería sustituir a la Unesco, a personajes como Groucho y Harpo Marx y Tintán. Códac reproduce el pastiche de Bustrófedon al hablar de la “Tragicomedia de AA”, es decir, de la visita de Antonín Artaud al Tenampa de Guadalajara. Cabrera Infante juega con las similitudes fonéticas de los nombres del comediante y el poeta surrealista para hacer una aliteración, y además retoma las imitaciones del lenguaje popular y las actitudes cómicas de Tintán:

...Emprendedor Noriega, dijo al del guitarrón, Acá el cuate ido es el gran poeta francés Antonín Artaud, y cuando se reunió el mariachero con los suyos, Noriega gritó: Zúmbale un corrido de Jalisco, mano, ¡pero de los mero-mero!, y el musicastro (de apellido Castro, por cierto) calándose el sombrero alón y tusándose los bigotazos zapatistas anunció a grito pelado por las veces y las voces y el tequila, Esta pieza damas y caballeros tenemos el gusto de dedicarla al gran poeta francés aquí entre nos esta noche que nos honra con su presencia: ¡EL GRAN TONAN TOTO! (p. 282.)

La referencia a los actores cómicos a veces sólo sirve como contrapunto a las situaciones dramáticas; es así cuando un pasaje con pescadores a la orilla del mar hace surgir los temores paranoicos de los personajes, al comparar un pescado con La Bestia marcada con el número 666. Cué pregunta:

—¿Qué tú crees Silvestre?

—¿Qué tú crees que yo creo? —le digo imitando a Cantinflas. (p. 371.)

O, por ejemplo, cuando Silvestre pregunta insistentemente sobre el tipo de relaciones entre Cué y Vivian; entonces la recriminación al egocentrismo del actor y su utilización de las mujeres hace pensar que en realidad los dos amigos tienen en mente a Laura: “Casi me pareció que estuvo a punto de decirme imitando a Tintán: ¡Esa no porque me hiera!” (p. 456.)

3.2.4 El musical

Ardis Nelson ha comparado al *emcí* del “Prólogo” con un maestro de ceremonias que aparece en la película *Cabaret*.⁶⁰ Es típico de los musicales la aparición de presentadores o maestros de ceremonias que enfatizan la retórica frívola y jocosa en la presentación de los espectáculos. El marcado histrionismo —casi podemos ver los gestos por los cambios de volumen de voz y de tono marcado por la tipografía— refuerza la sensación de estar presenciando una actuación espectacular:

Showtime! Señoras y señores. *Ladies and gentlemen.* Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. *Good-evening, ladies & gentlemen.* *Tropicana*, el cabaret MAS fabuloso del mundo... «*Tropicana*», *the moust fabulous nighth-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 wonderfull world...* y extraordinario... *of supernatural beauty...* y hermoso... *of the Tropics...* El trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en *Tropicana!* (p.13)

En este fragmento existe un pastiche de los musicales puesto que se está imitando el estilo y la temática de la fiesta prevaleciente en este género filmico.

A este tipo de imitación pertenece una serie de gags visuales que Cabrera Infante introduce a lo largo de su libro, aunque hay diferencias de matiz, puesto que en algunas ocasiones se trata de pastiches satíricos y, en otras, sólo de pastiches, porque predomina lo lúdico. Un ejemplo de este último es cuando Cué llega a la casa del magnate a quien va a pedir ayuda para salir adelante en La Habana, y estando frente a la puerta trata de desprender el lodo de sus zapatos y, después, de apretar un tacón flojo. Los rápidos movimientos con los pies lo llevan a compararse con el mejor bailarín de tap que ha trabajado en Hollywood: “El zapato izquierdo casi soltó el tacón y tuve que asegurarlo taconeando como un vesánico en la acera. No conseguí apretar el tacón, pero sí que una vieja que paseaba a un perro se parara a verme desde la acera de enfrente. «Soy la respuesta

⁶⁰ Nelson, Ardis, “*Tres tristes tigres y el cine*”, *Kentucky Romance Quaterly*, núm. 29, 1982, p. 393.

cubana a Fred Astaire», le grité, pero hizo como si no oyera: fue el perro quien respondió ladrando como otro loco más en aquel pedazo tranquilo de calle.” (p. 55.) Esta escena tiene mucho de los acontecimientos absurdos que aparecen en algunas comedias musicales.

Las referencias al cine y a la música son constantes; así, en “Ella cantaba boleros” se habla de “un saxofonista que parece el hijo del padre de Van Heflin con la madre de Jerry Mulligan” (p. 136), con lo cual se relaciona a un músico con un actor y con un personaje del musical *Un americano en París* (Gene Kelly). Lo que más contribuye a crear el ambiente de género musical es la aparición de personajes músicos: La Estrella, Sesoribó, Cuba Venegas y Beny Moré. Sin embargo, la música es una pasión para todos los personajes; Códac y Silvestre hablan de música tanto como de cine, y la descripción de la vida nocturna de La Habana refleja la forma en que la música y el baile se integran como una segunda piel a los cubanos de todos los sectores sociales.

Las relaciones transtextuales pueden ser muy evidentes, por ejemplo cuando se cita un filme, o bien más sutiles como es el caso de una transposición paródica similar a la que existiría entre la escena de *Young Man With a Horn* y la escena en el libro de Cabrera Infante (relación ya mencionada). Esta última película que es una biografía ficticia de un jazzista, Bix Beiderbecke, puede ser evocada sólo por alguien que la haya visto antes de leer “Sesoribó”, que es un fragmento biográfico de La Estrella desde el punto de vista de un músico.

3.2.5 El drama

Los dramas de Hollywood se caracterizan por mostrar las pasiones humanas a partir de las relaciones entre el hombre y la mujer. En *Tres tristes tigres* los personajes viven un drama permanente porque se trata en su mayoría de alienados. Algunas mujeres tratan de imitar a las artistas de Hollywood, pero caen en una falsedad tan grande como la de Ingrid Bergamo con su peluca. Hay un grupo de mujeres que entrarían en la categoría de *good-bad*, porque

no son intrínsecamente perversas, aunque su erotismo y sus desequilibrios emocionales las hacen muy peligrosas. Este es el caso de Laura Díaz y de Vivian Smith-Corona. No obstante, esta última también estaría cerca del tipo representado por la actriz Audrey Hepburn (que junto con actrices como Leslie Caron representa la figura de mujer ingenua), no sólo por sus actitudes de inocencia como la de tener relaciones sexuales con un amigo en un acto de generosidad (según le confesó a Eribó), sino por su elegante figura no desprovista de sensualidad. Eribó sufre el desdén de Vivian y responde parodiando a un actor de melodramas mexicanos:

Era la noche en que todo el mundo lo sentía conmigo.

– No tiene la menor importancia.

Creo que mi voz sonó un poco a Arturo de Córdova pero también un poco a mi voz. (p. 125.)

Antes de este incidente, Eribó había dado muestras de estar consciente de sus pocas posibilidades de conquistar a Vivian, puesto que al ser presentado a ella asumió el papel de uno de los personajes que mejor representa el fracaso en las empresas amorosas, refiriéndose primero en forma paródica a un personaje de *Lust for life* de Vincente Minelli y luego citando la película –donde Kirk Douglas interpreta a Vincent van Gogh y Anthony Quinn a Paul Gauguin– expresamente:

– José Pérez es mi nombre, pero mis amigos me dicen Vincent.

No pareció entender, sino que se extrañó. Tanto que me dio pena. Le expliqué que era una broma, que era la parodia de una parodia, que era un diálogo de Vincent van Douglas en *Sed de Vivir*. Me dijo que no la había visto y me preguntó que si era buena y le constesté que la pintura sí pero que la película no, que Kirk Fangó pintaba mientras lloraba y al revés y que Anthony Gauquinn era un bouncer del Saloon de Rechazados, pero que de todas maneras esperara a saber la opinión profesional y sabia y sesuda de Silvestre. Finalmente le dije mi nombre, el verdadero. (p.100.)

Al drama como género pertenecen también el tipo de mujeres neuróticas interpretadas por actrices como Bette Davis. En *Tres tristes tigres* son varias las que entran en esta categoría: Laura Díaz, La Estrella y Magdalena Cruz. Los disturbios mentales son algunos de los obstáculos que interfieren en las relaciones entre los personajes, tal es el caso de los

conflictos de La Estrella con Alex Bayer, o la interrupción del romance entre Silvestre y Magdalena en el jardín del Johnny's Dream, lo cual es narrado por Silvestre evocando a las películas de ciencia ficción y más adelante a las famosas bofetadas a mujeres desequilibradas, como la que recibe Rita Hayworth en *Gilda*:

Estaba en trance, hipnotizada por algo que yo no podía ver, que no vería, que nunca veré. Marcianos en la orilla. ¿Vendrían en bote? Mierda, ni los marcianos podrían ver en esta oscuridad. Casi no la veo a ella. La sacudí por los hombros invisibles. Pero no salía del trance. Pensé darle una bofetada. Al tacto. Es fácil pegarles a las mujeres. Además siempre salen así del trance. En las películas. ¿Y si me devolvía el golpe? (p. 418.)

Casi al final del libro, cuando Silvestre oye las advertencias de Cué de que no se case porque cometerá un error casi irreparable, su respuesta es una cita de Clark Gable tomada de la película *Red Dust*, en la cual el personaje es arrastrado por la sensualidad arrolladora de Jean Harlow: "Te podría decir lo que dijo Clark Gable en el banquete o symposium de a bordo, donde no querían admitir a ese fantasma platinado, Jean Harlow, al decidir irse con ella a navegar por otros mares de locura, que dijo citando al reo cuando le pusieron el nudo corredizo. «Es una lección que nunca olvidaré». Te digo, yo, lo tomaré, tomaré tu consejo en ayunas y me volveré del lado derecho." (p. 467.)

Silvestre actúa como un hombre que no está consciente de su situación de riesgo o como si se resignara ante un destino inexorable. Tal como se lo dice Cué en un juego de palabras en inglés: "Spellbound", embrujado, "B,o,u,n,d", sentenciado (tras la cita de la película *Cuéntame tu vida* o *Spellbound*, de Hitchcock). Silvestre se sirve del esquema de la mujer fatal para expresar sus temores sobre el futuro matrimonio, y en el libro hay una constante referencia al peligro que representan las mujeres. La Estrella a veces es una sirena y luego es un monstruo: una ballena gigante, casi el leviatán. La mayoría de las mujeres son de una sensualidad tan fuerte que adquieren la imagen de devoradoras de hombres, algo parecido a la descripción que hace Cabrera Infante en *Cine o sardina* de la mantis religiosa, animal marino que a veces se come al consorte después del coito, y que por la pasividad del macho evoca la actitud de Silvestre: "El macho, más pequeño que la hembra, parece

encontrar placer o por lo menos indiferencia ante estas devoraciones rituales que son su destino biológico.” (p. 393)

3.3 El tiempo

Como se sabe, en todo relato, literario o fílmico, existen dos temporalidades, la que está constituida por los acontecimientos de la historia –los sucesos relatados– y la temporalidad del discurso –el acto de relatar–, que presenta los sucesos organizados de una manera artística. Si bien los dos ejes temporales son paralelos, hay tres formas de articulación: de orden, en la cual se confrontan los acontecimientos de la historia y el orden presentado por el discurso; de duración, que compara el tiempo que los acontecimientos deben durar en la historia y el tiempo utilizado en narrarlos, y de frecuencia, donde se relaciona el número de veces que determinados acontecimientos aparecen en el relato, con el número de veces que ocurrieron en la historia.

3.3.1 Alteraciones temporales de orden

En cualquier tipo de relato literario, el uso de los tiempos verbales permite el cambio constante del orden temporal. Así, en unas cuantas líneas se puede desplazar del presente al pasado, regresar al presente y en seguida desplazarse al futuro. Sin embargo, siempre hay que considerar la posición del narrador. Es importante, por ejemplo, si éste narra acciones pasadas desde el presente, si las cosas narradas suceden en el mismo presente y si los sucesos son vivencias del propio narrador.

Los cambios de tiempo en los textos fílmicos también suelen ser frecuentes. Los desplazamientos al pasado, *flashbacks*, que antes se indicaban con letreros, impresión de fechas o con un paso del pasado lingüístico al presente de la imagen –como dicen Andreu y Jost–, ahora el público ya los identifica sin necesidad de esas convenciones. Los saltos temporales hacia adelante, *flashforwards*, son menos frecuentes en el cine, y consisten,

principalmente, en las acciones que aparecen en el relato antes de que ocurran en la cronología de la historia.

La unidad de una estructura externa del libro permite hablar a Álvarez-Borland de tres tiempos principales, tal como ya lo había hecho antes Rodríguez Monegal.⁶¹ Existe un tiempo “presente” que corresponde a los monólogos de Eribó, Códac, Cué y Silvestre en los cuales se refieren sucesos del año 1958 o poco antes y poco después. En este tiempo entrarían los siguientes relatos: “Ella cantaba boleros”, las memorias de Bustrófedon que aparecen en “Rompecabezas” y “Algunas revelaciones” (Códac), “Seseribó” (Eribó), “La casa de los espejos” (Cué) y “Bachata” (Silvestre). Dentro de este tiempo también estarían la viñeta del “Prólogo”, los cuentos del bastón perdido que aparecen en “Los visitantes” y la viñeta del “Epílogo”. Este tiempo es el que forma el núcleo principal de *Tres tristes tigres* porque en él se dan las correrías en el marco de La Habana nocturna, que de acuerdo con Cabrera Infante era su mayor interés abordar.

Un tiempo “pasado” estaría formado por los relatos y las viñetas que aparecen en “Los debutantes”: la narración de las niñas voyeristas, Laura, la carta de Delia Doce, la conversación telefónica de Beba Longoria, la discusión de Magdalena Cruz con su amiga que le proporcionaba alojamiento, la solicitud de aumento de sueldo de Eribó al senador Viriato Solaún y la demanda de ayuda de Cué al magnate conocido de su madre. Se puede hablar de *flashbacks* en esta serie de relatos y viñetas porque no obstante que se agrupan en un núcleo de relatos sobre el pasado de los personajes, la mayoría están narrados desde el presente y enmarcados por el “Prólogo” y por la primera parte de “Ella cantaba boleros”; además, aunque algunos de estos relatos y viñetas se suceden sin existir un cambio radical de tiempo, hay ejemplos de películas donde después de un *flashback* no se regresa de inmediato al presente de donde se partió sino que puede irse a otro tiempo pasado.⁶² Otro elemento importante es el hecho de que en estos relatos se muestra a los personajes

⁶¹ Cfr. Emir Rodríguez Monegal, “Estructura y significaciones en *Tres tristes tigres*”, en *Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*

⁶² Cfr. el análisis que hace David Bordwell de *La estrategia de la araña, op. cit.*, p. 90.

hablando de manera directa –sobre todo en las viñetas de Delia, Beba y Magdalena. Lo que se nos informa en esta sección son algunos antecedentes de los personajes principales del libro, en especial sus orígenes provincianos y su clase social muy baja.

Hay un tercer tiempo, “futuro”, que se ubicaría en una etapa de pocos años posteriores al año 1958, el cual está representado por las once viñetas de las sesiones psiquiátricas de Laura, ya casada con Silvestre, lo cual se menciona en “Bachata” como una posibilidad. Estos monólogos son *flashforwards* interpolados a lo largo del libro –de la misma manera que el relato de “Ella cantaba boleros”–, y presentan alteraciones del orden temporal que refuerzan la ausencia de un tiempo lineal –que de existir permitiría reconstruir relaciones causales– y que más bien apuntan a un tiempo psicológico o simbólico. Esta es precisamente una de las características que, de acuerdo con Ingram, tiene el tiempo en los ciclos de relatos. Las sesiones con el psiquiatra son un “contrapunto psicológico”⁶³ en la novela donde la narración en primera persona que describe a los personajes desde el exterior, limita una profundización psicológica.

Si bien las sesiones en apariencia nos presentan el lado oscuro de la vida frente a la fiesta continua que es La Habana de noche, los problemas de Laura son los mismos que tiene el grupo de amigos que deambulan por la ciudad: el no encontrar su lugar en el mundo, la falta de capacidad para distinguir las apariencias de la realidad, la pérdida de la identidad, etc. También es importante señalar que la última sesión con el psiquiatra al final se refiere a la infancia de Laura, lo cual se conecta con la última parte de “Bachata”, donde Silvestre hace referencia a un nombre de niña: “no lo entendí: clave del alba.”(p. 470.) Con ello, este último *flashforward* resalta la importancia que tiene el recuerdo en el proceso de estructuración del libro.

Desde otro punto de análisis, existe una unidad que se basa en el proceso de recordar, lo cual se presenta en todas las secciones del libro y en la mayoría de los

⁶³ Cfr. Luis Gregorich, *op cit.*

diferentes cuentos y viñetas. Esta característica es la que ha llevado a Keneth Hall ⁶⁴ a considerar una semejanza estructural entre *El ciudadano Kane* y *Tres tristes tigres*. En efecto, como en la obra de Welles, la mayoría de los relatos hablan de sucesos recordados y no existe un narrador omnisciente. El hecho de que tanto en la película como en el libro sean varios personajes los que relatan los sucesos proporciona a las dos obras un marcado perspectivismo; sin embargo, mientras que en la película se reconstruye la imagen de un personaje a través de varios, en el libro la reconstrucción es de la imagen de varios personajes y de una ciudad.

La frecuencia con la que dentro de un cuento se utiliza el *flashback* se puede ilustrar con la sección “La casa de los espejos” en la que Arsenio Cué relata sus relaciones con un grupo de amigas: Laura —quien fue su amor perdido—, Livia y Mirtila. En una breve narración que inicia con el encuentro de Cué en la calle con Livia y Mirtila, a quienes poco después visita en su departamento, Cabrera Infante intercala cuatro retrospectivas donde da a conocer la forma como conoció a Livia y a Laura y el porqué del distanciamiento con la única mujer por quien muestra un sentimiento profundo: “No, no había amor entre Laura y yo aquella tarde, todavía. Lo hubo, lo hay, lo habrá mientras yo viva.” Estos recuerdos son importantes porque muestran a un Cué distinto al actor narcisista y con tendencia al hedonismo que nos pintan Eribó y Silvestre. También nos da la clave de las frases que repite Silvestre más adelante: “en cada actor hay escondido una actriz”, donde más que una alusión a la homosexualidad (en Cuba había una imagen de los actores con tendencia al homosexualismo), hay una referencia a Laura, puesto que ella estudiaba actuación cuando salía con Cué. De ahí, la incapacidad de su amigo para mirar los recuerdos sin dolor, y el tratar de evitarlos.

Más complicadas son las lecturas de otras secciones. En “Seseribó” nos encontramos con un orden temporal muy alejado de una secuencia cronológica. Aquí se cuenta, en siete apartados, la relación de un músico y un ex dibujante publicitario, con la

⁶⁴ *Op cit.*, p. 190.

cantante Cuba Venegas y con una joven estudiante de clase alta llamada Vivian Smith-Corona. Es ilustrativo el esquema que hace Ardis Nelson de los sucesos como son presentados en los siete monólogos de Sesaribó,⁶⁵ en dicho esquema las letras corresponden a los puntos espaciales que sirven después para reconstruir la cronología temporal:

- I. *A* Eribó va al Sierra el viernes en que debuta allí Cuba Venegas.
 - A*₁ Recuerda haber descubierto a Cuba (Gloria Pérez) en el pasado.
- II. *A* Todavía en el Sierra, Eribó ve a Vivian. Le dice que la busque más tarde.
- III. *B* Eribó conoce a Vivian en el Capri. Ella está con Cué y Silvestre.
- IV. *C* Eribó va a la piscina con Cué y habla con Vivian.
- V. *D* Eribó va a la casa de Vivian. Deciden donde reunirse después.
 - B*₁ Después de llevar a casa a las chicas, Silvestre y Cué vuelven al Capri para charlar con Eribó.
- VI. *E* Eribó "estaba ahora" parado en la esquina del Club 21. (Hay una mezcla temporal: habla a la vez de dos noches en que estuvo allí. Primero, es una continuación de *B*₁ cuando Silvestre y Cué salieron y Eribó se quedó en la esquina a solas. Luego es una continuación de *D* cuando esperaba a Vivian en el lugar de la cita.)
 - F* A las tres de la madrugada Eribó y Vivian van al club Saint Michel. Mientras que Vivian habla con unos conocidos, Eribó escucha un disco de La Estrella y comenta que ahora está cantando en el Saint-John (*F*₁), a tres cuerdas de donde están ellos.
- VII. *F* Vivian confiesa a Eribó que ya no es virgen.

La sucesión cronológica de los acontecimientos es la siguiente: *A*₁...*B*...*B*₁...*E*...*C*...*A*...*D*...*F*
:
*F*₁

Las continuas alteraciones de orden en el tiempo cronológico, dentro de los relatos, son tan abundantes como las alteraciones en la estructura exterior del libro y refuerzan la

⁶⁵ "Tres tristes tigres y el cine", *op cit.*, pp. 398-399.

sensación de que los recuerdos son presentados en la forma caótica como aparecen en la mente de los personajes. Por otra parte, esas alteraciones pueden también obedecer a una intención de hacer un proceso inverso al llevado a cabo en el cine, donde se debe construir el tiempo cambiando con frecuencia de un espacio a otro. Aquí la creación de un espacio, que no es una facultad natural de la literatura, por estar basada en la sucesión de palabras —una materia temporal—, se logra de una manera eficaz mediante el cambio constante de tiempo; con una yuxtaposición de planos temporales en los cuales siempre aparece la percepción del espacio.

La retrospección también es el procedimiento utilizado en la construcción del cuento “Ella cantaba boleros”, donde a lo largo de ocho fragmentos interpolados en el libro se nos da a conocer la trayectoria artística de Estrella Rodríguez, La Estrella, sobre todo en la época que era una cantante desconocida. Códac es el narrador de esta serie en la que no hay tantas alteraciones de orden como en “Seseribó”, pero en cambio abundan las digresiones y hay dos sueños que parecen verdaderas alucinaciones. Aunque la forma de narrar los recuerdos en esta sección es en estilo indirecto, también se pueden considerar muchos pasajes como *flashbacks* por la reproducción textual de las palabras de los personajes evocados y por la gran cantidad de detalles visuales que permiten ver representados los sucesos en el recuerdo de Eribó. Un ejemplo de ello es la parte donde se habla de la primera conversación entre Códac y La Estrella en Las Vegas, el bar favorito de Códac (el centro de su caos nocturno, como él lo llama):

[...] y yo le dije, Pero por sobre todas las cosas, la amo La Estrella, me gusta usted más que todos los demás aparatos juntos, prefiero La Estrella a la montaña rusa, al avión del mar, a los caballitos, y ella se rio de nuevo a carcajadas, se bamboleó y finalmente se golpeó uno de los muslos infinitos con una de sus manos interminables y el chasquido rebotó en las paredes como si el cañonazo de las nueve se disparara, por la mañana, en el aquel bar, y entonces ella me preguntó, Con la pasión, y yo le dije, Con pasión y con locura y con amor, y ella me dijo, No, no, yo decía que si con mi pasión si con la pasa, y se llevó las manos a la cabeza queriendo decir con su pelo, y yo le dije, A usted entera, y pareció de pronto la criatura más feliz de la tierra. (pp. 68-69.)

En esta sección se puede comprobar la idea de Ingram de que en el ciclo de relatos lo más importante, en cuanto al tiempo, es su efecto psicológico (la forma como es percibido el tiempo por un personaje, en función de su estado emocional) o simbólico, puesto que Códac utiliza más de siete fragmentos para contar las cualidades artísticas, el velo de misterio alrededor de la vida privada de La Estrella y los avatares del mismo Códac para dar a conocer a la cantante; mientras que en un sólo párrafo resume su vida en la cúspide de la fama y su absurda muerte por una indigestión de la cual se derivó un ataque cardíaco durante una gira por México. También se advierte el uso psicológico del tiempo en el pasaje donde Códac, dormido en la misma cama que La Estrella, despierta después de dos pesadillas y, al ver el reloj marcando las dos, se pregunta si son las dos de la mañana o las dos de la tarde.

A partir de los nexos temporales entre sucesos de las secciones “Seseribó”, “La casa de los espejos”, “Ella cantaba boleros” y “Bachata”, Ardis Nelson reconstruye el orden lineal de los sucesos en el nivel de las historias en *Tres tristes tigres*. Además de mostrar lo difícil de reconstruir una secuencia de este tipo, Nelson pone en evidencia que hay una contradicción respecto al tiempo cuando adquiere fama La Estrella, puesto que en “Seseribó” Eribó afirma que el momento en que La Estrella grabó un disco y ya era famosa, fue cuando cantaba en el Capri y Cuba Venegas lo hacía en el Sierra; mientras que en “Ella cantaba boleros”, Códac cuenta que Cuba ya no cantaba en el Sierra cuando La Estrella debutó en el Capri. Esta contradicción, sin embargo, pierde relevancia si se toma en cuenta la apariencia caótica del libro y el hecho de que los ciclos de relatos no se basan en la sucesión cronológica y causal de los acontecimientos para construir sus historias.

3.3.2 Alteraciones temporales de duración

En cuanto a las alteraciones de duración, existen cuatro tipos: la pausa, cuando a una duración determinada del discurso no le corresponde ninguna duración en la historia (por ejemplo, la descripción literaria); la escena, cuando se supone que una duración de la

historia es equivalente a una duración del discurso; el sumario, cuando el tiempo del discurso es más breve que el de la historia, y la elipsis, cuando en el discurso se suprimen acontecimientos de la historia.

Sobre el último tipo de alteración temporal existe una declaración de Cabrera Infante donde él reconoce haber usado una técnica cinematográfica. Esto ocurre en la sección de "Seseribó". en el momento que Cué invita a Eribó a la piscina del Focsa y éste duda en aceptar. Un corte introduce una elipsis temporal y permite cambiar de escena, presentándonos a los dos amigos cerca de la alberca. El autor explica lo siguiente: "...en el mismo fragmento de *Tres tristes tigres* en que se introduce concretamente a Cuba Venegas, hay dos o tres elementos de narración que no existirían sin el cine. Por ejemplo, digamos, ciertos cortes... hay un momento en que... Eribó dice que no iba a ir como estaba vestido a acercarse a una piscina y hay un corte y en la próxima frase él está en la piscina mirando cómo se bañan las niñas... eso es un corte típicamente cinematográfico."⁶⁶

Este tipo de elipsis se da también en otras partes del libro, es el caso del corte que aparece cuando Códac está tratando de convencer a La Estrella de acompañarlo a su departamento donde ha organizado una fiesta para promover su carrera de cantante. Una escena termina con la mirada fija de la mujer en Códac, cuando éste le dice que hay un empresario esperándola: "y entonces levantó la cabeza o no levantó la cabeza, la ladeó solamente y levantó una de las rayas finas que tenía pintadas sobre los ojos y me miró y juro por John Huston que así miró Mobydita a Gregory Ahab. ¿La habría arponeado?" (p. 129.) en seguida viene una escena en la que Códac y La Estrella ya están en el edificio de él, camino del departamento.

Existe un corte de otro tipo en "Los debutantes", por el cual se interrumpe la narración que hace Cué de cuando está frente al magnate de televisión pidiéndole ayuda, ve que le apunta con una pistola y siente un golpe en el pecho, oye tres tiros y se desvanece.

⁶⁶ Entrevista realizada por Hall, Kenneth, citada por el mismo autor en *op. cit.*, p. 210.

Este suceso se corta en la página sesenta y dos y continúa en “Bachata” en la página cuatrocientos cuarenta y siete, donde Cué aclara que vio entre nubes un ángel con un libro-pistola, como antes había visto un ángel con un libro-mazapán (al parecer todo fue producto de la debilidad que sentía por el hambre y el susto por la pistola), que resultó ser el magnate quien le dice que vaya a verlo al día siguiente al canal.

Se puede relacionar este último corte con los que ocurren en algunas películas policiacas o de suspenso —como el de la película *Los treinta y nueve escalones*, de Hitchcock—, en las cuales se abre una laguna de información al principio y se cierra al final de la película. Desde nuestro punto de vista, en *Tres tristes tigres* las elipsis se inscriben dentro de la percepción subjetiva del tiempo por parte de los personajes y en el uso de Cabrera Infante de la discontinuidad y las técnicas cinematográficas.

Respecto a la equivalencia temporal en las escenas, en *Tres tristes tigres* hay muchos ejemplos de ella por la constante utilización de los diálogos. Éstos no sólo tienen relación con el cine porque evocan la evolución de los actores en la pantalla, sino por las parodias y pastiches de textos cinematográficos, así como por el estilo de los diálogos en los que aparentemente se reproduce el habla natural de la gente, pero que en realidad tiene una buena dosis de artificio literario, esto último lo ha señalado Cabrera Infante a propósito de muchos diálogos en el cine, que desde su punto de vista siguen el modelo de los creados por Hemingway en sus novelas. El artificio de los diálogos es más evidente por la recurrencia frecuente del autor cubano al diálogo intelectual, que para Noé Jítrik es uno de los mejores ejemplos, junto con los que aparecen en *Adán Buenosayres*, de Marechal, *Rayuela* y *Paradiso*.⁶⁷

Dentro de las alteraciones de duración, se presentan algunas acciones que no son largas, pero las descripciones muy detalladas y morosas crean la sensación de un

⁶⁷ Jítrik, Noé, “Destrucción y formas en las narraciones”, en *América Latina en su literatura*, México, siglo XXI, 1972, p. 240.

alargamiento en el tiempo de la narración, algo parecido a la cámara lenta del cine que proyecta los movimientos en forma retardada. El caso más ilustrativo lo encontramos en la parodia de la crónica de Alejo Carpentier sobre la muerte de León Trotsky, de la sección “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes”, en la cual, mediante la hipérbole del estilo barroco que describe las diferentes partes de la casa y los habitantes del lugar donde ocurre la acción, se produce el efecto de dilatar los preparativos de un crimen que finalmente no se relata. Cabrera Infante utiliza doce páginas para narrarnos la entrada de Jacques Mornard a la casa de Trotsky y su llegada hasta la biblioteca o estudio donde se encuentra el dirigente comunista. Un acto tan nimio como arrojar un cigarrillo, le sirve al autor para llevar al extremo la parodia del énfasis visual en la prosa del escritor neobarroco:

Arrojó el cigarrillo hecho con papel de maíz porque supo inexplicablemente a polentas de infancia, a majaretes postreros, a tatuyos prandiales y santiagueros y vio cómo cayó el blanquecino, súbito proyectil junto a la verja artesanal forjada en hierros verticales, crasos, poliédricos, que trenzaban en lo alto del varal primores barrocos entre deles simétricos, trazos de caligramas y orlas fileteadas al azar. (p. 256.)

Hay otra escena casi al final del libro en la que también se advierte una dilatación temporal. En la evocación de Silvestre de un sueño que le contó Laura, el efecto de cámara lenta se logra por la sucesión de las visiones oníricas que alargan un brazo al mismo tiempo que el proceso de una acción igualmente mínima, como es el acto de encender la luz. En esta escena hasta la disposición tipográfica de una palabra sirve para resaltar el efecto temporal deseado:

Se asusta. Quiere encender la luz, pero no alcanza el conmutador. Si su brazo se alargara. Pero eso no pasa más que en los sueños y ella está despierta. ¿Lo está? El brazo le crece y crece y atraviesa el cuarto (ella lo siente, cree que lo ve más negro en la negrura del sueño-realidad) pero lento, muy lenta, l, e, n, t, a, m, e, n, t, e y mientras el brazo viaja hacia la luz en dirección del botón de la luz, alguien, una voz en el sueño, cuenta al revés, del nueve abajo, y justo cuando la cuenta llega al cero su mano alcanza el conmutador y se hace una luz blanca-blanca, increíble, de un blanco terrible, pavoroso. (p. 444.)

Una forma original de lograr el efecto de dilatación temporal es la utilizada en la parte final de "Bachata", cuando para enfatizar el sentimiento de vacío existencial (de regreso de "un viaje por la nada"), los movimientos de Silvestre, quien se dispone a dormir, son descritos muy detalladamente, con pequeñas digresiones y con la repetición constante de la palabra "silencio" (treinta y cuatro veces en menos de una página); además de "sigilo", "silente" y "silencioso".

En contraste con esta forma de narrar en «cámara lenta», existen pasajes en *Tres tristes tigres* donde el tiempo narrativo da la impresión de acelerarse, en una forma similar a esos momentos en los que el cine yuxtapone una serie de planos creando la sensación de un ritmo vertiginoso. Este es el caso de esa especie de sumario —en el último fragmento de "Ella cantaba boleros"— con el cual se nos relata el éxito inicial de La Estrella en Cuba, su gira al extranjero y la muerte acaecida en México siendo ya una cantante famosa:

Sé que terminó en el Capri y que luego fue al Saint John cantando, acompañada por una guitarra solamente, donde su éxito fue grande de veras y que grabó un disco porque lo compré y lo oí y que después se fue a San Juan y a Caracas y a Ciudad de México y que dondequiera hablaban de su voz. Fue a México contra la voluntad de su médico particular que le dijo que la altura sería de efectos desastrosos para su corazón y a pesar de todo fue y estuvo allá arriba hasta que se comió una gran cena una noche y por la mañana tenía una indigestión y llamó un médico y la indigestión se convirtió en un ataque cardíaco y estuvo tres días en cámara de oxígeno y al cuarto día se murió... (p. 302.)

A veces los movimientos rápidos de los personajes rompen con el ritmo lento, creando una alternancia de tiempos lentos y rápidos. Así sucede en el primer relato de Silvestre, cuando después de una caminata tranquila al cine por el camino a Santa Fe, irrumpe la violencia en la calle:

De pronto, todo es confusión. La gente corre, alguien me empuja por un hombro, una mujer chillá y se esconde tras una máquina y mi hermano me hala me hala me hala como un sueño persistente por la mano, por el brazo, por la camisa y grita: «¡Silvestre que te matan!», y me siento impulsado hacia un lugar que luego sabré que es una fonda de chinos y caigo bajo una mesa. (pp. 41-42.)

Los viajes en carro por La Habana a menudo presentan movimientos acelerados como de cámara rápida; Silvestre dice: “Torcimos hacia la Quinta avenida, bajando por toda Tercera a coger la avenida junto al túnel y al surgir a esta calle hortense, al pasear a cien kilómetros, por hora entre jardines vertiginosos, supe por qué corría Arsenio Cué.” (p. 335.) El narrador, quien a menudo siente miedo de la velocidad, hace un comentario metaliterario, consciente de la articulación de la doble temporalidad del relato: “Torció a la izquierda y luego a la derecha y finalmente regresó al Malecón en dirección contraria —y me toma más tiempo escribirlo que lo que demoró en hacerlo.” (pp. 394-395.)

Resulta natural ese ritmo tan rápido en un relato donde los personajes hacen constantes alusiones a la velocidad. A veces es algo disfrutable, por ejemplo cuando Códac viaja en su carro convertible con Manolito el Toro: “Ah Fellove estaban sonando tu Mango Mangüe en el radio y la velocidad y la noche nos envolvían como si quisieran protegernos o enlatarnos en su vacío.” (p. 79.) Pero poco después, para el mismo personaje, la velocidad se convierte en una alternativa ante una situación embarazosa, debido al exhibicionismo de su acompañante quien se abrió la camisa y dejó sus senos al aire. Aquí se presenta una especie de persecución como las clásicas del cine de todas las épocas:

hay ojos que son más rápidos que el sonido y más certeros que la escopeta de Marey porque oí el escándolo que se armaba y que gritaban. ¡Los melones pal mercado! y pisé el acelerador y a toda mecha atravesé Infanta y Carlos Tercero y la Esquina de Tejas se quedó en la curva de Jesús del Monte y en Aguadulce di la vuelta mal y evité un Ruta 10 por uno o dos segundos y llegamos al Sierra. (p. 80.)

Para Cué, la velocidad es una experiencia sensual casi comparable con el sexo, por eso Silvestre en un momento hace la comparación, mediante un juego de palabras: “hacer el amor hacer el amor hacer el amor —acerelamor, aceralamo, acelera, acere” y más adelante dice que la velocidad es un vicio para Cué, a quien llama “Dipsómano de la distancia”. Las palabras del actor revelan el éxtasis de tipo religioso que alcanza cuando devora los kilómetros:

Decía que había veces en que el carro y la carretera y él mismo desaparecían y los tres eran una sola cosa, la carrera, el espacio y el objeto del viaje, y que él, Cué, sentía cómo el camino era tan suyo como la ropa que llevaba [...] y que era un placer físico, profundo como el coito y a la vez él, Cué, se sentía desasido, en el aire, volando, pero sin aparato que mediara entre su persona y los elementos, porque el cuerpo había desaparecido y él, Cué, era la velocidad. (p. 315.)

La sensación física se convierte en una experiencia metafísica. Por eso, al imprimir mucha velocidad a su auto, el actor trata de “fundir el tiempo con el espacio”, “encontrar la cuarta dimensión”. Desde el vehículo las imágenes de La Habana se distorsionan y la descripción del espacio, mediante imágenes que no sólo se yuxtaponen rápidamente sino que se superponen, crea un efecto muy cinematográfico de cámara rápida:

El aire se levantaba, malva y todo se volvía púrpura violeta magenta azulmarino y negro y Arturo Gordon Cué encendió las luces y cortó el viento de frente en bandas oscuras que pegaron contra el parque y los jardines y las casas veloces, y rebotaron nítidas las franjas ultravioletas y corrieron junto al carro y quedaron atrás haciendo la noche a nuestra espalda [...] buscaba hacer de la ruta un abismo por la velocidad, que era ya una aceleración, caída libre. Seguía corriendo, viajando en su precipicio horizontal. (pp. 374-375.)

En última instancia, la narración con un ritmo rápido refleja la visión del mundo de un personaje como Cué, a quien Silvestre dice: “que quisieras que quieres que la calle, continuada, fuera más que un círculo una órbita temporal.” (p. 375.) Asimismo, refleja una forma de creación artística: la “poesía de la velocidad” que Cabrera Infante declara haber descubierto en el cine.

3.3.3 Alteraciones temporales de frecuencia

Además de las alteraciones temporales de orden y duración, en *Tres tristes tigres* ocurren los distintos tipos de alteraciones de frecuencia. Así, una acción ocurrida una vez en la historia se describe una vez en el discurso, también sucede que se relate una vez lo que ocurrió varias veces en la historia (como los viajes de Silvestre y su hermano al cine, los que hacían Silvestre y Cué en carro por el Malecón o el recuerdo de Silvestre de todas las

tardés en que se sentaba a mirar el mar desde una terraza); pero lo más interesante es la repetición en el discurso, de una acción que sucedió sólo una vez en la historia. Es el caso de la muerte de Trotsky, de la cual tenemos siete crónicas de un número igual de narradores. De manera semejante, la historia del bastón, de la sección "Los visitantes", está contada por dos personajes-narradores y traducida por otros dos, lo cual nos proporciona cuatro versiones diferentes.

De la velada en el Tropicana también se presentan varias versiones: una aparece al principio del libro, otra en "Los visitantes" y una más, brevemente, en "Ella cantaba boleros". Las repeticiones son muy frecuentes en la *noveu roman*, lo mismo que en películas de la *nouvelle vague* francesa. Para referirnos a un ejemplo reciente, en *El libro de cabecera* las imágenes de un rito iniciático se repiten varias veces.

Las repeticiones en el texto, a diferencia de las que suceden en la mayoría de las novelas, no crean un ambiente de suspenso, no abren o cierran lagunas de información ni dirigen al lector hacia determinadas hipótesis; más bien sirven al método de desarrollo y repetición. En efecto, el cuento del bastón gira en torno a los motivos de la traducción y la traición, al perspectivismo que nos proporciona facetas distintas de sucesos, ambientes y personajes, y al humor; todo lo cual da al libro la unidad intrínseca que requiere un ciclo de relatos, de acuerdo con la concepción de Ingram y Álvarez-Borland. Por otra parte, la aparición de Mr. Campbell en el "Prólogo" y en "Bachata", también da cierta ligazón a relatos que aparecen al principio, en medio y al final del libro.

Con las versiones del cuento y su corrección, comparamos dos traducciones: la de Silvestre (hecha por encargo de "GCI", como se informa en "Bachata", que hace aparecer al autor en el libro creando una tensión entre realidad y ficción) y la de Rine Leal (crítico literario cubano a quien se ha citado antes en este trabajo). Leemos la traducción de Silvestre, escritor de oficio, quien hace una traducción más profesional, pero suaviza muchas expresiones de Mr. Campbell ofensivas para los cubanos. Mientras que la

traducción de Leal es más fiel al texto original, a pesar de sus errores, que disimuló con muchas notas aclaratorias. Finalmente, tenemos dos visiones contrastantes de La Habana y los cubanos: la que nos proporciona el racismo, la doble moral y el carácter débil de Mr. Campbell, y el contrapunto de una visión menos prejuiciada, menos hipócrita y más enérgica de Mrs. Campbell (en realidad se trata de dos versiones del mismo Mr. Campbell, puesto que en "Bachata" nos enteramos de que él era un solterón empedernido).

3.4 El espacio

Para hacer un análisis del espacio en *Tres tristes tigres* se debe considerar el hecho de que La Habana es el espacio alrededor del cual giran todos los relatos, excepto el de las niñas mironas del pueblo. Esta ciudad es presentada como una tierra promisoría por algunos de los personajes nativos, mientras que para otros es una Sodoma moderna. El visitante norteamericano que escribe el cuento la describe con los aspectos negativos que puede hallar un extranjero: el clima sofocante, expresiones culturales extrañas, el asedio de la gente a los turistas; pero también con sus atractivos: paisajes de gran belleza, una cultura muy vital y el carácter alegre de los cubanos. Los personajes principales manifiestan sentimientos encontrados hacia La Habana y alguno hasta se forma la imagen de un ser con vida propia: "Estuvimos hablando un rato de ciudades, que es un tema favorito de Cué, con su idea de que la ciudad no fue creada por el hombre, sino todo lo contrario y comunicando esa suerte de nostalgia arqueológica con que habla de los edificios como si fueran seres humanos." (p. 318.) Lo anterior, y el hecho de que la capital cubana esté presente desde el principio hasta el final del libro, la convierte en algo más que un escenario: un protagonista.

Por otra parte, a partir de un análisis de la presencia del cine en el manejo del espacio, es indudable que la ciudad adquiere en muchos momentos las características de un escenario cinematográfico. A veces las descripciones sólo connotan los escenarios donde se han filmado ciertos tipos de películas, pero en otras ocasiones los personajes confirman las impresiones con una alusión directa.

Desde el principio de *Tres tristes tigres*, el espacio donde nos introduce el autor recuerda los escenarios de las comedias musicales. El *emcí* de alguna manera nos informa sobre el espacio donde se desarrollarán las acciones, pero es sólo un fragmento de la ciudad y la presentación no se hace mediante una descripción del tipo de las novelas realistas, sino que el narrador va dando los datos de su entorno poco a poco como parte de su propio papel de presentador de un espectáculo. Las referencias al Tropicana evocan de manera muy clara el ambiente de las comedias musicales. Se trata de sumergirnos en una especie de Arcadia donde los placeres sensuales encuentran un lugar ideal para su expresión.

Le decía a la amable concurrencia norteña 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 [...] 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. (pp. 14-15.)

El relato siguiente no se desarrolla en La Habana, sino en un pueblito del interior de Cuba, y nos remite a otro tipo de escenario donde los personajes más que actores son testigos de un espectáculo: las relaciones sexuales furtivas de una pareja de novios. La relación con el cine está dada en parte por el voyeurismo que es elemento esencial del cine (y en buena medida también de la novela), pero además por las alusiones directas puesto que las niñas cambian sus funciones de cine de los jueves, "el día de las damas", en que entraban con descuento, por una función en vivo. Asimismo, el ángulo desde el que miran las niñas es enfatizado como si se tratara de una cámara oculta, tanto de la mirada de los actores del espectáculo como del público que pudiera estar «atrás de la cámara»:

Había veces, que las películas eran de risa y nos gustaban, pero las otras según empezaban, nosotras cogíamos y nos íbamos y nos escondíamos debajo del camión de la escogida. Cuando no estaba el camión de la escogida, entonces nos escondíamos entre el espartillo que crecía en el solar. Desde allí era más difícil mirar, pero cuando no estaba el camión ellos hacían muchas cosas más... y nosotras bien que los veíamos, porque dejaban la puerta abierta para hacerse los inocentes. (p. 23.)

En la misma sección "Los debutantes", la carta a Delia Doce es otro ejemplo del uso del espacio –en este caso una sórdida vecindad– como *set* de cine. Se podría pensar en un escenario de tipo fotográfico por la sesión en la que Gloria Pérez, alias Cuba Venegas, posa para un fotógrafo de la revista *Carteles*; sin embargo, la sucesión de imágenes que dan cuenta de la transformación de la humilde provinciana, a la popular cantante y vedette, evocan claramente esas imágenes fugaces en la pantalla de cine, con las que se resume una parte de la vida de un personaje:

Una de las veces bino [...] Tu hija benía muy bien vestida y se veía muy tiposa y muy elegante [...] Otra vez bino con un traje presioso de zatén o algo así y me dijo que le estaban asiendo un reportaje gráfico [...] La última vez que vi a tu hija que ya no sé ni cómo 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." (pp. 31-32.)

En la sección "Los visitantes", la proverbial belleza de la ciudad de La Habana sirve para describir un escenario típicamente cinematográfico. La ciudad con vista al mar se describe con todos los elementos que permiten resaltar la visualidad: forma, color, textura, luminosidad, claroscuro. Es como si el escritor asumiera la capacidad de un director de cine para manipular los elementos técnicos que permiten crear un gran espectáculo visual. La referencia directa al cine sirve para intensificar la percepción de un escenario cinematográfico, pero también para comparar la vida con el cine. La supuesta Mrs. Campbell hace la siguiente descripción:

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 Gulf Stream. Había unas olas pequeñísimas, espumosas, que parecían gaviotas volando en un cielo invertido. La ciudad apareció de pronto, 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 en seguida en el blanco soleado. Era un panorama, un Cinema Scop 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. (p. 192.)

Con el fin de mostrar la manera como la descripción del espacio en *Tres tristes tigres*, se aproxima bastante a la construcción del espacio en el cine, presentamos dos incisos: uno donde se analiza el espacio en la unidad básica del relato filmico: el plano, y otro donde abordamos el espacio a partir de la técnica principal de este arte: el montaje.

3.4.1 Comparaciones con el espacio del plano

El espacio del plano en el cine está constituido por una serie de elementos, desde los movimientos de cámara y la distancia de ésta respecto al objeto que capta, hasta el movimiento de los actores, el color y el juego de luces y sombras. La fuerza con la que el cine nos transmite la sensación de un mundo real, reside principalmente en sus recursos técnicos para presentarnos imágenes extraordinariamente vívidas. No resulta entonces extraño que los novelistas, considerando que la novela es un arte más temporal que espacial, traten de alcanzar descripciones que nos hagan percibir con mayor fuerza las emociones que provocan algunos escenarios o las acciones en un contexto determinado.

Cabrera Infante ha señalado el uso deliberado de una técnica cinematográfica en un pasaje de "Bachata", cuando Silvestre, pasando con Cué por el parque Nacional, descubre una estatua en una fuente, una ninfa desnuda, a la que se acerca semejando una cámara de cine en un *dolly in*. Una técnica usada sobre todo en locales cerrados y en la cual se monta una cámara sobre rieles. Silvestre le va dando la vuelta con un ojo cerrado para acentuar su papel de camarógrafo. Dice el autor cubano refiriéndose a Silvestre, su personaje:

La aproximación que él hace es típicamente cinematográfica... porque él mismo lo quiere, él mismo lo dice, él está produciendo eso que es privativo del cine, que se llama *dolly* o un *travelling*... es ese momento en que la cámara, moviéndose lentamente, se acerca a un determinado objeto o a un determinado actor. Estos son momentos conscientes de utilizar las técnicas de cine como técnicas de narración.⁶⁸

⁶⁸ Entrevista realizada por Kenneth Hall, citada por el mismo autor en *op cit.*, p. 435.

Una variante de ese acercamiento es el de Mrs. Campbell en la descripción de La Habana que se citó anteriormente, aunque en este caso el acercamiento se realiza desde un barco en movimiento: "Un muelle se acercó lenta inexorablemente."

Otro ejemplo claro de *dolly* en el cual se realiza un acercamiento muy lento y con la misma ostentación de hombre-cámara es el momento en que de nuevo Silvestre descubre un paisaje digno de una toma cinematográfica. Van él y Cué rumbo a una playa en los alrededores de La Habana, y al pasar un bello paisaje con árboles y mar, Silvestre le pide a Cué que retroceda con el carro para después avanzar lentamente, otra vez cierra un ojo para captar de manera más cinematográfica las imágenes: "el bar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión, planos, y aunque había color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine." (p. 338.)

Esas descripciones como tomas con la cámara sobre un soporte en movimiento, también pueden ser hechas con mayor velocidad. Así sucede cuando Silvestre y Cué descubren a Beba y a Magdalena caminando por una calle y se lleva a cabo una persecución en una parodia del libro y la película *Moby Dick*. Con el convertible de "Cuépitán Ahab" como *travelling* (un desplazamiento de la cámara perpendicular al eje óptico), siguen la ruta de las dos mujeres y se detienen muy cerca de ellas para que Cué las aborde, a pie (p. 385). El *travelling* también sirve para describir la ciudad, con la distorsión visual que produce la observación desde el punto móvil, creándose un efecto similar (visión de zonas indefinidas) al que se consigue en el cine con un rápido movimiento lateral de cámara conocido como barrido:

La ciudad era ahora una noche cuántica. Una bomba del alumbrado que pasaba rápido al costado haciendo amarillo y visible un costurón de contén o una acera con gente que espera el autobús o árboles lívidos, jaspeados, que dejaban de ser troncos y ramas y hojas al perderse en una fachada oscura, también era una sola luz blanca, azulosa, tratando de iluminar más espacio desde arriba y solamente conseguía deformar las cosas y las gentes con una irrealidad enferma, a veces, era un ventanal fugitivo de crisólito, en que podía verse una escena hogareña que por ajena parecía siempre apacible. feliz. (p. 378.)

En ocasiones, el ojo-cámara no se traslada siguiendo el movimiento de un objeto visual, sino que desde un punto fijo sube (*tilt up*) o baja (*tilt down*) o se mueve de derecha a izquierda (*panning*). En la escena en la que Eribó se entrevista con el senador Viriato Solaún para solicitarle aumento de sueldo, hay una descripción en la que se utiliza un movimiento de la mirada que parece estar en un punto bajo frente al personaje. Hay entonces una especie de *tilt up* o contrapicada: “y subí con mis ojos trepadores por su corbata gris carbón de seda italiana, detuve mis pupilas incrédulas en la enorme perla cebollina, grabé en mi resentida retina el desdibujado cuello de la camisa hecha a la medida en Mieres y vi ahora su cabeza.” (p. 48.)

De hecho, la descripción anterior también es un *close up* por los detalles que aparentan una gran proximidad entre la mirada y su objeto. Cabrera Infante utiliza a menudo los acercamientos; mientras que en el cine comúnmente se utilizan para imprimir mayor dramatismo a las escenas dejando para las escenas cómicas las tomas a distancia, él los usa para lograr efectos más bien cómicos. Un ejemplo es cuando describe la aparición de La Estrella la noche de su debut en El Capri: “Se apagaron las luces y un reflector antiaéreo hizo un hoyo blanco contra el telón malva del fondo y por entre sus pliegues una mano morcilluda buscó la hendidura de la entrada y detrás de ella salió un muslo con la forma de un brazo y al final del brazo llegaba La Estrella con un prieto micrófono de solapa en la mano que se perdía como un dedo de metal entre sus dedos de grasa.” (p. 301.) A veces el humor puede ser humor negro como en el caso del *big close up* que describe con lujo de detalle la boca abierta de Jacques Mornard, poco antes de que asesine a Trotsky.

El uso de descripciones con gran acercamiento, evoca la misma manera de los *big close up* en el cine, que permiten ver hasta los mínimos elementos que componen la imagen. Así, Cabrera Infante describe a Irenita con detalles visuales que no son muy comunes en la literatura: “tiene un cuerpo perfecto, quizá sus muslos, o lo que se ve de sus muslos no sean tan perfectos como sus dientes o lo que se ve de sus dientes y espero que no

me invite a reírnos juntos porque no tengo ganas de ver sus muslos tan atrás como vi sus dientes, cuando se reía que me enseñaba el hueco de la muela sacada.” (p. 291.)

En cuanto al *panning*, un ejemplo es cuando en “Bachata” se encuentran Cué y Silvestre tomando cerveza en un bar de La Habana y el primero le dice a Silvestre que mire hacia el otro lado de la Bahía, entonces el narrador hace todo un recorrido panorámico con la vista, en el que la repetición de la palabra *miré* refuerza la tendencia del personaje a la percepción visual con cambios constantes de los focos de observación: “Miré a Casablanca y a Regla languideciendo. Miré a la cabaña. Miré al Morro también. Finalmente miré a Cué que bebía su cerveza.” (p. 318.)

Uno de los efectos visuales más originales que se encuentran en *Tres tristes tigres* son las distorsiones de los espacios o del cromatismo de los objetos. Algo similar a ciertas distorsiones se produce en el cine —con lentes especiales— por lo que se configuran perspectivas muy distintas a la tradicional perspectiva lineal, se cambian los esquemas tradicionales de tamaño de los objetos o se altera la claridad normal de percepción de los objetos dependiendo de su cercanía. Se puede hablar de tomas expresionistas, porque la distorsión de los espacios o de los colores de los objetos parece subrayar la alteración de los estados emocionales de los personajes. Un ejemplo de esto es el pasaje del sueño de Scottie en *Vértigo*, donde todas las imágenes son percibidas en un mismo color.

Hay una mirada expresionista cuando Eribó ve subir a Viriato Solaún unas escaleras y, debido al apocamiento de una persona que estaba junto a él y a su propio nerviosismo, percibe el tamaño del senador más alto de lo que era, pero después de que lo oye hablar lo vuelve a ver del tamaño real. En ocasiones es simplemente el alcohol el que parece producir visiones distorsionadas. Cuando después de estar tomando unas copas Víctor Perla presenta a Códac con Irenita, éste dice que parecía una mujercita reducida por los indios jíbaros y que la vio salir de un brazo de Víctor Perla. Pero más adelante conoce a La Estrella y entonces la visión es exactamente lo contrario: “los rollos sucesivos de sus brazos sobre el

gran oleaje de rollos de su cadera, golpeando el suelo con una sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollos de sus piernas.” (p. 71.)

Silvestre alude constantemente en “Bachata” a la posición desde la cual observa el espacio y hay evocaciones a recursos como el del espejo, con el cual el cine muestra lo que estaría normalmente fuera de campo. En el pasaje donde narra el encuentro con Beba y Magdalena se da la ocularización interna, percibiendo la imagen de una escena que no estaba dentro del campo de visión del narrador: “Miré por el retrovisor de mi lado y lo vi alejarse por la acera izquierda, por donde ellas venían en la calle del espejo. Se acerca. Nueve ocho siete seis cinco cuatro tres dos uno ¡bang! Colisión de sexos.” (p. 385.) Este mismo recurso lo utiliza más adelante para describir un juego de miradas: “Vi a Cué mirándose al espejo. No, mirando en el espejo. Espiaba a Magdalena por el retrovisor.” (p. 390.)

En *Tres tristes tigres* aparecen algunas escenas similares a las logradas en el cine mediante la técnica de profundidad de campo. Considerando el gran aprecio de Cabrera Infante por *El ciudadano Kane*, no parece difícil que el escritor usara inconscientemente este recurso cinematográfico utilizado varias veces en la película. Un ejemplo es el diálogo entre Silvestre y Cué sobre el desvanecimiento o no en el recuerdo de las imágenes de una mujer amada, en el cual Silvestre mira “a un lado y otro de la cara” de Cué y luego por encima de su cabeza mira el paisaje y lo describe minuciosamente (p. 324).

Algo similar ocurre en un momento en que se tensa el diálogo entre los mismos personajes por la decisión de Silvestre de casarse con Laura. Tras un comentario irónico de Cué, Silvestre calla: “Lo miré. Miré por sobre su hombro. Una escena. Gente en movimiento. Escampaba. Entraba gente al restorán. Salían. Un camarero echaba aserrín en la puerta.” (p. 460.) En las constantes descripciones del espacio de los personajes, encuentro

esa característica de dar la impresión de estar siempre sumergidos en un espacio, lo cual para Peña-Ardid revela una impronta del cine en la literatura.⁶⁹

Una escena donde se muestra de manera evidente la forma como Cabrera Infante dispone de recursos muy presentes en el cine, es una vista de La Habana donde nuevamente los colores, las luces, la sombra y la luminosidad imprimen dramatismo a las escenas que desarrollan los personajes. La noche surge como una promesa y como una amenaza: el brillo de la ciudad y las sombras que circundan a los personajes. Aparece ese permanente juego de contrastes que recorren el libro, empezando con el epígrafe. El contraste y la ambigüedad se advierten en esta imagen:

Miré para La Habana. Había como un arcoiris. No, eran nubes, rabos de nubes coloreadas todavía por el sol. No podía ver el mar desde el muelle, sino este espejo verde, azul, gris sucio y ahora casi negro. La ciudad sin embargo se veía iluminada por una luz que no era artificial ni la del sol, que parecía propia y La Habana era lumínica, un espejismo radiante, casi una promesa contra la noche que empezaba a rodearnos. (p. 372.)

3.4.2 Comparaciones con el espacio del montaje

En relación con el espacio del montaje cinematográfico existen tres tipos diferentes: un montaje donde un mismo espacio nos da diferentes perspectivas o grados de acercamiento, por ejemplo, cuando en el cine vemos un choque de autos desde distintos ángulos; otro montaje que une dos espacios contiguos o adyacentes en una yuxtaposición, y otro más en el que dos planos muy alejados en el espacio se juntan.

Como escenas similares al montaje sobre un mismo espacio podrían señalarse las imágenes que se superponen en el sueño de Códac cuando está pescando en el golfo. Así se presenta la visión de un pez que cambia rápidamente de aspecto: “primero es un pez fosforescente, alargado y parecido a Cuba; luego es un pez chico como irenita; y por último es un pez negruzco como Magalena.” Ahí termina una acción y luego se lleva a cabo el acto

⁶⁹ Cfr. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 205.

de coger el pescado con el anzuelo, tras lo cual hay una serie de montajes que muestran un pescado cada vez más grande.

Hay otras acciones, como la aparición de las pirañas o la de subir al enorme pez a bordo de la lancha, en la que continúa el montaje de imágenes contrapuestas. De acuerdo con Kenneth Hall, aquí se presenta un tipo de montaje ideológico característico de Eisentein, por el hecho de que el choque de las imágenes permite asociarlas a ideas que aparentemente no tienen una relación directa con lo que muestran las imágenes. Por ejemplo, cuando se dice que era un pez fosforescente y alargado parecido a Cuba, viene a la mente la isla de Cuba, no sólo por el nombre sino porque ya antes se había insinuado un paralelismo entre Cuba Venegas y la isla, por lo cual las siguientes imágenes, Irenita y La Estrella, nos dan dos facetas del país. Asimismo cuando se habla de las pirañas con la cara del *emcí* y de Víctor Perla, no se puede dejar de pensar en la voracidad con la que estos personajes tratan de explotar la capacidad innata de los cubanos para la música y el baile. Todas estas imágenes se presentan dentro de un mismo espacio y el montaje tiene similitud con las disolvencias sucesivas por la rapidez con la cual se tiende a superponer una imagen antes de que desaparezca la otra.

Una de las escenas donde el montaje se lleva a cabo en el mismo espacio es cuando Cué y Silvestre viajan por el Vedado y ven en el horizonte una tempestad. Cuando Silvestre le pide a Cué que detenga el carro para poder admirar el espectáculo que brinda el paisaje, se refuerza el papel de espectadores de muchos personajes, principalmente del narrador de "Bachata" quien está más ligado al cine que todos los demás. Cada una de las tempestades son planos que proporcionan la imagen total del espacio del horizonte:

Los rayos volaban del mar al cielo y al revés, en bolas rojas, en flechas de azogue, en rayas blancas azules cegadoras y de cuando en cuando todo el cielo se alumbraba por dos o tres segundos y quedaba a oscuras y en seguida una centella sola corría paralela al horizonte hasta que se apagaba o bajaba al mar y hacía una burbuja de luz en las aguas, que estaban quietas y recibían la tempestad con la indiferencia que podían reflejar, de este lado, las luces del puerto. Ahora otra tempestad a la izquierda le servía de espejo al cielo y al mar.

Vi otra tempestad y otra y otra más. Había cinco tempestades diferentes en el horizonte. (p. 428.)

Los montajes que unen planos de un espacio contiguo o adyacente se ven claramente en la sección "Bachata". Esto porque las acciones de los personajes ocurren en espacios sucesivos, desde que inician su viaje en carro por el Malecón de La Habana, hasta que terminan con el sueño de Silvestre en su casa. El paso de un espacio a otro ocurre en la mayoría de los casos con una especie de *raccord* que enlaza un plano de un espacio, con el plano de otro espacio cercano. Un ejemplo lo tenemos cuando después de pasar en el carro frente al anfiteatro. Cué propone ir a un bar y en seguida ya están dentro de él platicando:

Seguimos y al pasar frente al anfiteatro sugirió que fuéramos a tomar algo al bar Lucero.
—*Hace tiempo que no vengo —dijo.*
—*Yo también. Ya me había olvidado cómo era.*
Pedimos cerveza y saladitos. (p. 317.)

Aquí, el efecto cinematográfico está dado por el rápido cambio de escenario y por la forma en que se omiten marcas más precisas del paso de los personajes de un espacio a otro; con esta tendencia de mostrar más que de contar, presente en la literatura por influencia del cine.

A veces la transición de un espacio a otro parece todavía más rápida porque sólo hay un punto y seguido entre las palabras que refieren a un espacio y las que refieren al nuevo espacio ocupado por los personajes: "Quisimos pasearlas entre la prisa y la brisa hasta el Johnny's o Yoni, que de ambas maneras se dice —sin mucho éxito. *Ahora, dentro, frescos en el aire acondicionado helado y sorbiendo un alexander.*" (p. 407.)

Un caso más de montaje entre planos es el que superpone escenas realizadas en espacios alejados entre sí. Hay frecuentes similitudes de esta técnica en todo el libro con la yuxtaposición de cuentos y viñetas, pero también es frecuente dentro de algunos cuentos como el de "Ella cantaba boleros" y "Seseribó". De todos los cortes el más llamativo es, sin

duda. el final del primer cuento de Cué, no sólo por la sorpresiva actitud del magnate que parece dispararle con una pistola, sino por la página negra que le sigue, la cual ilustra la caída en un pozo. pero también evoca el fundido en negro con el que a veces termina un *fade out* en el cine; técnica a la cual alude Silvestre en “Bachata” cuando se refiere a unas manchas negras en su visión que podrían ser indicio de ceguera: “Este cierre-en-negro total será la peor condena para mis ojos de cine –pero no para mis ojos del recuerdo.” (p. 320.)

Otras yuxtaposiciones de planos de espacios no próximos parecen imitar la técnica fílmica conocida como *jump cut*, en la cual se da una elipsis temporal y en el siguiente plano continúa la posición anterior de la cámara y a veces los personajes mantienen la misma posición que en el plano previo, aun cuando cambie el fondo de la escena. Hay un pasaje en “Ella cantaba boleros” donde está Códac en la Rampa platicando con un vendedor ambulante de café y de pronto aparece bebiendo un ron en la barra de un bar, con lo cual Códac queda en una posición similar aunque hay un salto temporal y espacial: “No sé que le dije porque ahora estaba bebiendo no café sino un ron en las rocas y no junto al mar como pueden pensar sino sentado en una barra.” (p. 292.) Unas líneas más adelante sucede algo todavía más parecido a un *jump cut*:

...y supe que estaba en el Club 21 comiendo un bisté y yo tengo a veces cuando como esta costumbre de levantar la mano derecha de un tirón para que la manga de la camisa se suelte de la manga del saco y caiga para atrás y cuando levanté el brazo un reflector me dejó ciego y oí que decían un nombre y yo me paraba y la gente me aplaudía, mucha gente y la luz se apagó de mi cara y fue a caer una mesa más allá y dijeron ahora otro nombre y el bisté era el mismo pero no el cabaré porque estaba en Tropicana... (p. 293.)

Esta misma técnica se practica con una variante en el apartado cuatro de “Seseribó”. El ángulo de visión, la posición del personaje y el escenario es el mismo en la primera y la segunda imagen, lo único que varía es el tiempo, puesto que la primera ocurre la noche que se conocieron Eribó y Vivian en el Capri; y la segunda la noche del debut de Cuba Venegas en El Sierra. Después de que Cué y Silvestre se van a un bar donde hay muchos homosexuales, Códac se queda parado en la esquina del Club 21 –en la noche del Capri, y

de pronto ve pasar a Cuba Venegas en una continuación de la noche de su debut en El Sierra y cuando él había quedado de ver en esa esquina a Vivian: “Allí estaba todavía parado desde la noche que dejé a Cué y a Silvestre caminando a la exhibición de pájaros en la jaula del Saint Michel, cuando pasó rápidamente un convertible y me pareció ver en él a Cuba. atrás. con un hombre.” (p.117.)

3.4.3 El espacio sonoro

Hemos visto que la actividad de ver es parte esencial de los personajes en la mayoría de las secciones. incluso en “Rompecabezas” y “Algunas revelaciones” donde la gran protagonista es la palabra hablada, se advierten elementos que se basan en lo gráfico y nos muestran la importancia del espacio no sólo como escenario de las historias, sino como páginas en blanco que requieren un tratamiento creativo. Sin embargo, es cierto que en estas secciones donde el protagonista es Bustrófedon, el sonido es más importante que lo visual, y para leerlas sería muy útil hacerlo en voz alta, como recomienda Cabrera Infante refiriéndose a todo el libro.

Tomando en cuenta lo que dice Josefina Ludmer sobre las profesiones de los protagonistas ligadas a un equipo de producción de cine,⁷⁰ donde Eribó sería el encargado del sonido (Silvestre sería el guionista, Códac el camarógrafo y Cué y Laura los actores), no resulta extraño que el aspecto sonoro juegue un papel muy importante en la configuración del espacio. El sonido llena el discurso frívolo del *emcí*. el habla popular de Delia Doce y Magdalena, la voz de La Estrella y Cuba Venegas, la música de Eribó y de Beny Moré, las bustrofonadas o los diálogos interminables de Silvestre y Cué. Pero así como algunas de las invenciones de Bustrófedon están ligadas a lo gráfico y espacial, también la música para Eribó es como un artefacto capaz de moverse con una dirección determinada por el espacio: “mientras oigo el sonido de la orquesta, haciendo piruetas, clavados, giros, rizados”, aunque

⁷⁰ Cfr. Josefina Ludmer, “Tres tristes tigres: órdenes literarios y jerarquías sociales”, *Revista Iberoamericana*, núm. 45. 1979, pp. 493-503.

ese espacio sería más bien metafísico: “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.” (p. 117.)

En *Tres tristes tigres* el sonido juega un papel similar al que tiene en el cine. Se trata de dar una impresión de perspectiva del espacio, por eso se podría hablar de una perspectiva sonora paralela a la perspectiva visual. Al sonido se le ubica dentro del espacio para crear la sensación de profundidad. Así se advierte cuando se habla del primer contacto entre Eribó y Cuba Venegas: “Fue así que yo estaba oyendo cantar por la ventana y me pareció que aquella voz tenía su cosa.” En seguida, se habla como si la voz tuviera características corpóreas: “en fin la voz salía de los bajos y luego vi que *detrás de ella* salía una mulata, de pelo bueno, india, que entraba y salía al patio y tendía ropa.” (p. 95.)

Cabrera Infante incluso juega con esa corporeidad del sonido, cuando presenta una escena de Códac que se basa en una especie de gag sonoro: “llego a una parte oscura donde hay unos latones higiénicos de salubridad y oigo que sale una canción de los latones de basura y empiezo a darle vueltas a ver cual es el latón que canta para presentarlo a la selecta concurrencia.” Luego se da cuenta que la voz salía de una reja sobre la acera, y la descripción del sonido nos proporciona esa impresión de que el espacio, el contexto situacional de los personajes, acompaña permanentemente a la narración como ocurre en la sucesión de imágenes cinematográficas:

[...] oigo música de piano y un golpe de platillos y un bolero lento y pegajoso y húmedo y aplausos y otra música y otra canción y me quedo allí oyéndolo sintiendo que la música y las palabras y el ritmo me suben por los bajos del pantalón y se me meten en el cuerpo y cuando acabó sabía que por esa rejilla salía el aire caliente que el aire refrigerado botaba del Mil Novecientos [...] y me zambullo en la música y en el ruido de los vasos y en el olor del alcohol y el humo y el sudor y en las luces de colores y en la gente y oigo el famoso final de ese bolero que dice, Luces, copas y besos, la noche de amor terminó, Adiós adiós adiós, que es el tema musical de Cuba Venegas... (p. 294.)

Conclusiones

La biobibliografía de Guillermo Cabrera Infante nos ha permitido conocer la importancia del cine desde los primeros años de su vida, observar la manera como la crítica cinematográfica contribuyó de manera determinante en su formación de periodista y escritor, y, finalmente, constatar que los filmes han constituido para él una fuente inagotable de creación. Con base en esto, una primera conclusión es que el cine forma parte esencial de la sensibilidad del escritor cubano, y que, por lo tanto, las abundantes referencias filmicas en su obra narrativa responden a un auténtico espíritu de expresarse artísticamente a través de estas dos formas de ficción.

Para la formación de la sensibilidad artística del autor debemos advertir la tendencia que mostró desde la infancia por los relatos de ficción, principalmente los cómics y el cine, lo cual alimentó la inclinación infantil por los mitos. A este espíritu imaginativo habría que añadir la influencia de un medio natural exuberante, la de una sociedad pluricultural y la de unos padres con marcado interés por las manifestaciones sociales y artísticas. Si consideramos que los relatos de ficción sirven para poner en contacto a los hombres de una misma cultura, y a los de una cultura con los de otra, y que el séptimo arte tiene una gran capacidad para generar mitos —los cuales proyectan los sentimientos de los grupos humanos— resulta natural que Cabrera Infante, desde temprana edad, quedara inoculado con la pasión por el cine.

La experiencia de la vida en La Habana, también fue particularmente propicia para la formación del autor como cinéfilo. El policial y el subgénero de cine negro se caracterizaron, entre otras cosas, por pintar a las ciudades invadidas por los vicios, la corrupción y el sexo; estos componentes incentivaban el voyeurismo que caracteriza a la recepción cinematográfica y tenían un impacto muy fuerte en los habitantes de la capital cubana, que era el escenario de pugnas entre grupos políticos de corte gansteril; se había

convertido en un enclave de la industria de la diversión nocturna y, por su clima y la proverbial sensualidad de sus mujeres, era un epítome del hedonismo. Asimismo, la comedia musical no podía encontrar un terreno más fértil que Cuba, donde sus habitantes tienen una acendrada vocación para la música, el baile y el relajamiento —o como dicen ellos, la “bachata”. Además de estos géneros, Cabrera Infante adoptó el western entre sus favoritos, seguramente porque un adolescente como él, negado para la práctica de los deportes y que no se caracterizaba por su arrojo, así podía vivir vicariamente las más grandes hazañas.

Fue en su etapa de crítico de cine, cuando el escritor acabó de integrar el arte filmico a su sensibilidad. La industria de Hollywood explotó mejor que cualquier otra las posibilidades visuales, sonoras y narrativas del cine, logrando con ello una gran penetración y generando mitos que se difundieron a escala mundial. De los textos de Cabrera Infante sobre cine, destaca su interés por los mitos, los cuales tienen para él las siguientes características: son una fantasía mayor que la realidad, transportan a un mundo misterioso y poético y expresan una gracia primigenia del hombre y su confianza en un futuro mejor. Los mitos, pues, como los sueños, juntan la nostalgia con el deseo; y como el cine, son arte que genera arte. Otros elementos de cierto tipo de cine, como el irracionalismo, el simbolismo (ambos ligados también a lo mítico) y la ambigüedad, son parte fundamental de la poética del escritor cubano.

El cine también refuerza la inclinación de Cabrera Infante de integrar la cultura popular con lo que se conoce como alta cultura. Existe una intención de no discriminar entre películas de arte y de entretenimiento, en la medida que en *Tres tristes tigres* se habla con pasión lo mismo de películas muy sofisticadas que de las tipo “B” (películas de bajo presupuesto en Hollywood); con lo que el cine constituye, para los personajes más inmersos en su ámbito, no sólo un tema de disertaciones intelectuales, sino una experiencia vital ligada a sus emociones y sentimientos más íntimos. Esta tendencia integradora en lo artístico se puede hacer extensiva al terreno social. Hay una sutil crítica a la discriminación

social, cuando en el libro se presenta a un taxista capaz de identificar claramente una pieza de Haydn mientras que un actor y un escritor profesional no atinan a hacerlo.

Así como el arte cinematográfico está integrado plenamente en la sensibilidad del autor, también lo está en la estructura de *Tres tristes tigres*; es decir, tanto en el nivel de la forma, como en el del contenido. En el capítulo tercero ya se trató de las asociaciones temáticas; el tema del recuerdo se liga a algunas obras de Welles y de Hitchcock; la traición, el engaño y la aventura a filmes de Hawks; el fracaso es temática preferida por Huston, y la fiesta y el juego se vinculan con la obra de Minnelli.

En cuanto a los personajes, destaca la forma de presentación, que tiene una semejanza con el cine por la aparición de aquéllos en medio de una escena en desarrollo y en la que el estilo directo hace más viva su presencia; pero sobre todo las relaciones transtextuales con el cine, por medio de citas, alusiones, parodias e imitaciones, constituyen una densa trama donde se mezclan los códigos literarios y los códigos cinematográficos; en este caso con abundancia de referencias a los géneros preferidos por Cabrera Infante: el western, el policiaco, el cine negro, la comedia, el musical y el drama.

La integración de las técnicas cinematográficas en *Tres tristes tigres*, se logra principalmente mediante la fragmentación de la forma, lo cual implica una marcada discontinuidad del tiempo y del espacio. El proceso de unir los fragmentos para reconstruir las historias contadas en el libro, se basa en la técnica del montaje que tiene un modelo en el procedimiento más importante del cine. La fragmentariedad y el montaje representan una ruptura con la forma de la novela tradicional, que resaltaba el poder de la técnica del autor para elaborar una narración homogénea y que no demandaba un gran esfuerzo de parte del lector al ofrecerle una narración bastante inteligible. La forma fragmentaria es abierta en la medida que propicia la participación del lector en la construcción de la obra, y que no agota sus lecturas en un modelo único de organización de las partes.

El manejo del tiempo por parte de Cabrera Infante tiene un paralelo muy claro con las alteraciones temporales en el cine, puesto que utiliza sistemáticamente el *flashback* y el *flashforward*, para proyectar el pasado y el futuro hacia el presente de los personajes. Además de estas alteraciones de orden, en *Tres tristes tigres* se presentan alteraciones de duración como la elipsis, y procedimientos que retardan o aceleran el ritmo narrativo para dar la impresión de la forma como perciben los personajes la velocidad de las acciones.

La cinematografía también está ligada a la profunda nostalgia que impregna el texto analizado, la reconstrucción de La Habana prerevolucionaria incluye su vida cultural entre la que estaban las películas norteamericanas, el cine sinfónico de Hollywood, como lo llama el escritor. Sólo comprendiendo la manera en que él había asimilado este tipo de filmes, se entiende que renunciara a su profesión de crítico cinematográfico, en el momento que el gobierno revolucionario impuso la exhibición casi exclusiva de películas producidas en la Europa socialista. En el libro, pues, está la nostalgia de Cabrera Infante por una gran época como cinéfilo.

La configuración del espacio también contribuye a integrar las técnicas de cine a la estructura del libro. Las técnicas objetivista en las novelas, que inauguraron escritores como Hemingway y Dos Passos y fue retomada por la *nouveau roman*, basada en la pura muestra del espacio (sin interpretaciones del narrador) por medio del criterio selectivo y la búsqueda de relieves; en el caso de Cabrera Infante se ve reforzado por la referencia explícita a las técnicas del medio fílmico y la transformación de alguno de los personajes en el rol de camarógrafo o de director de cine. De manera que los movimientos de cámara como el *dolly* y el *panning*, o las transiciones de un espacio a otro mediante el montaje, tienen mucho mayor relación con el préstamo interartístico que con la simple evocación.

Pero la construcción del espacio también se vincula al cine de una manera más directa, en virtud de que muchos de los lugares donde se desarrolla la acción adquieren características de *set* cinematográfico. A veces la impresión se logra mediante alusiones,

pero en otras los personajes se encargan de comparar explícitamente un paisaje con un escenario filmico. Si a esto añadimos la presentación de los personajes en papel de actores o de camarógrafos, entonces se incrementa en los lectores la percepción de un ambiente totalmente cinematográfico.

A partir de la aceptación de que el lenguaje fílmico está completamente integrado a la estructura de *Tres tristes tigres*, y que el cine también es uno de sus temas, no resulta aventurado concluir que el libro es una obra de metacinematografía. Existe, pues, un paralelo en la metaliteratura presente cuando Silvestre declara que será el responsable de la composición del libro, "el escriba", no el creador; con las referencias del mismo personaje a las técnicas y los conceptos fundamentales del cine cuando hace una "toma" en la descripción de un espacio o en la narración de una acción. Lo mismo puede decirse en los diálogos en los que a veces hablan Silvestre y Cué sobre sus predilecciones literarias o sus impresiones sobre el séptimo arte.

Finalmente, podemos decir que *Tres tristes tigres* es una obra representativa de la literatura cinematográfica. Lo que le confiere esta categoría es la proyección en la obra de la integración del arte cinematográfico en la sensibilidad creadora de Cabrera Infante y la incorporación del cine en todos los niveles de la estructura de su libro. Esta nueva tradición literaria, puede advertirse en escritores para quienes el cine es parte esencial de su sensibilidad, para los cuales este arte es un motivo de ficción narrativa tan importante como la literatura o la vida misma.

Si los personajes de *Tres tristes tigres* se saben personajes literarios, si actúan como personajes de cine, es porque Cabrera Infante quiso intensificar la ficción. La lectura intertextual y el mestizaje artístico y genérico, no sólo son útiles para comprender la doble ficción que recorre el libro, también nos proporcionan los elementos para un disfrute más pleno y más rico. Sin duda la mezcla de géneros más importante es la del drama y la comedia. El recorrido de esos tristes tigres por las calles nos contagia del disfrute de la vida

como una fiesta continua, pero también nos trasmite la angustia del drama porque nos habla de la conquista siempre postergada del ser.

Bibliografía

Obras de Guillermo Cabrera Infante

Arcadia Todas las noches, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Así en la paz como en la guerra, México, Diana, 1988.

Cine o sardina, Madrid, Alfaguara, 1997.

Ejercicios de esti(l)o, Barcelona, Seix Barral, 1976.

La Habana para un infante difunto, Barcelona, Seix Barral, 1979.

Tres tristes tigres, Barcelona, Seix Barral, 1998.

Un oficio del siglo XX, Madrid, Ediciones El País/Aguilar, 1993.

Bibliografía sobre Guillermo Cabrera Infante

Álvarez-Borland, Isabel, *Dsicontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Gaithersburg, Hispamérica-Montclair State College, 1982.

Díaz Ruiz, Ignacio, *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*, México, UNAM, 1992.

Guibert, Rita, "Guillermo Cabrera Infante", entrevista en *Siete Voces*, México, Novaro, 1972.

Hall, Kenneth E., *The Function of Cinema in the Work of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*, Kansas. Universidad de Kansas, tesis, 1986.

Hernández Lima, Dinorah, *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Guillermo Cabrera Infante*, Baltimore, Diss. U. Maryland, 1983.

Nelson, Ardis L., *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Prologo de Guillermo Cabrera Infante, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monograph, 1983.

Peck, Kenneth A., *La fábrica de los sueños the Influence of North American Cinema of 1930's and 1940's on Modern Latin American Literature; Carlos Fuentes*,

- Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*, New York, Universidad de New York, tesis, 1994.
- Pereda, Rosa Ma., *Guillermo Cabrera Infante. Escritores de todos los tiempos 3*, Madrid, EDAF, 1978.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Guillermo Cabrera Infante", entrevista en *El arte de narrar*, Caracas. Monte Ávila, 1968.
- Shaw, Donald, "Guillermo Cabrera Infante", en *La nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 156-159.
- Souza, Raymond D., "Cabrera Infante: Creation in Progress", en *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition*, Columbia, Prensa de la Universidad de Missouri, 1976, pp. 80-100.
- Varios autores, *G. Cabrera Infante*, Caracas, Editorial Fundamentos, 1974.
 Contiene los siguientes artículos:
- Cabrera Infante, Guillermo, "Orígenes", pp. 5-18.
 -----, "Delito por bailar el chachachá", pp.217-253.
- Guibert, Rita, "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres tristes tigres*", pp. 19-46.
- Gallagher, David P., "Guillermo Cabrera Infante", pp. 47-79.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Estructura y significación de *Tres tristes tigres*", pp. 81-127.
- Gregorich, Luis, "Tres tristes tigres, obra abierta", pp. 129-155.
- Matas, Julio, "Orden y visión de *Tres tristes tigres*", pp. 157-186.
- Ortega, Julio, "Cabrera Infante": 1. "Una novela abierta", pp. 187-198. 2. "Notas sobre *Tres tristes tigres*", pp. 198-207.
- 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*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 154-178.

Hemerografía

- Agustín, José. "De vista a *Tres tristes tigres*". *El Día*, 17 oct., 1967, p. 10.
- "Tres tristes otra vez", *El Día*, 23 oct., 1967, p. 9.
- Alfieri, Carlos, "Guillermo Cabrera Infante: el regocijo de la palabra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 560, febrero, 1997, pp. 90-100.
- Álvarez-Borland, Isabel, "La Habana para un infante difunto: Cabrera Infante's «Continuous Showing»", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 2, invierno, 1981, pp. 216-218.
- , "El cine documental y las viñetas de G. Cabrera Infante", *Explicación de textos literarios*, núm 11, invierno, 1982-1983, pp. 3-10.
- , "Viaje verbal a La Habana, ¡Ah Vana! Entrevista de Isabel Álvarez-Borland con G. Cabrera Infante. Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo", *Hispanamérica*, núm. 31, abril, 1982, pp. 51-68.
- , "La Habana para un Infante difunto: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative", *Hispania*, núm 68, marzo, 1985, pp. 44-48.
- , "Los ensayos de Guillermo Cabrera Infante: fragmentos y experimentos", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 11, otoño, 1986, pp. 161-169.
- , "Readers, Writers, and interpreters in Cabrera Infante's Texts", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 553-558.
- , "Identidad cíclica de *Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 215-233.
- Arcocha, José Antonio, "Dicotomías: Lezama Lima y Cabrera Infante", *Aportes*, núm. 11, junio, 1969, pp. 59-65.
- Bak, Jolanta K., "La distancia artística en *La Habana para un infante difunto*", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo 1991, pp. 245-255.
- Bannura-Spiga, Maria Grazia, "La obra de Guillermo Cabrera Infante en sus rupturas: el libro como poética del cuerpo", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 195-201.

- Bensoussan. Albert, "Entrevista con Guillermo Cabrera Infante, *Ínsula*, núm 286, septiembre, 1970, p. 4.
- Brooksmith. John. "Cabrera Infante contando los 40", entrevista en *Imagen*, núm. 42, febrero, 1969, pp. 9-16.
- Cabrera Infante. Guillermo, "*Bajo el volcán*: Scenarrio, o de la novela al cine sin pasar por la pantalla", *Vuelta*, núm. 101, abril, 1985, pp. 28-31.
- , "Censor Obseso, obsceno: Tres tristes tigres acosados, cazados por la censura". *Nueva Sociedad*, núm. 100, marzo-abril, 1989, pp. 216-222.
- Cabrera, Vicente, "La destrucción de la creación en *Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 96-97, julio-diciembre, 1976, pp. 553-561.
- Cairo, Resnick, Claudia, "The Use of Jokes in Guillermo Cabrera Infante's *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*, núm. 4, 1976, pp. 14-21.
- Coddou. Marcelo, "*Tres tristes tigres* de Cabrera Infante", *Atenea*, núm. 424, septiembre-diciembre, 1970, pp. 83-86.
- Corrales Egea, José, "Diálogo con Guillermo Cabrera Infante", *Casa de las Américas*, núm. 17-18, marzo-junio, 1963, pp. 49-62.
- Del Monte, Esteban, "Trotos tras *Tres tristes tigres*", *Mundo Nuevo*, núm. 21, marzo marzo, 1968, pp. 69-70.
- Del Rosario. Agustín, "*Tres tristes tigres* o el tiempo como ficción y recuerdo", *El Día*, 28 de mayo, 1969, p. 12.
- Donoso Pareja, J. Miguel, "*Tres tristes tigres*", *El Día*, 4 de septiembre, 1967, p. 9.
- Fernández, Adelfa, "Sobre tigres e infantes", entrevista, *Américas*, vol. 34, núm. 2, 1982, pp. 11-14.
- Fernández Retamar, Roberto, "El refranero en *Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 265-272.
- Fox, Arturo A., "Lectura de *Vista del amanecer en el trópico*", *Hispanic Journal*, núm. 8, otoño, 1986, pp. 147-154.
- Fuentes, Carlos, "On *Tres tristes tigres*", *Review*, núm. 72, invierno 1971-primavera 1972, pp. 22-23.

- García Serrano, Ma. Victoria, "La oposición sexual en *Tres tristes tigres*: una diferencia lingüística", *Explicación de Textos Literarios*, núm. 22, invierno, 1993-1994, pp. 11-19.
- González Echevarría, R., "Autobiography and Representation in *La Habana para un Infante difunto*", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4. otoño, 1987, pp. 568-574.
- Goytisolo. Juan, "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 94-95, enero-marzo, 1976, pp. 1-19.
- Grifo, Luis, "Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 538, abril, 1995, pp. 89-94.
- Guerin. Miguel Alberto. "Guillermo Cabrera Infante: *Tres tristes tigres*", *Sur*, núm. 312, marzo-abril, 1968, pp. 85-87.
- Guillermo, Ednia y Juana Amelia Hernández, "*Tres tristes tigres*", *Papeles de Son Armadans*, vol. 65, núm. 193, abril, 1972, pp. 25-48.
- Hall, Kenneth, "Cabrera Infante and the Work of Alfred Hitchcock", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 568-574.
- Hazera. Lidia. "Strategies for Reader Participation in the Works of Cortazar, Cabrera Infante and Vargas Llosa". *Latin American Literary Review*, vol. 13, núm. 26, julio-diciembre, 1985, pp. 19-34.
- Kadir, Djelal, "Nostalgia or Nihilism: Pop Art and the New Spanish American Novel", *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, vol. 2, núm. 3, invierno, 1974, pp. 127-135.
- , "Stalking the Oxen of the Sun and Felling the Sacred Cows: Joyce's *Ulysses* and Cabrera Infante's *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*, vol. 4, núm. 8, primavera-verano, 1976, pp. 15-22.
- Leal, Rine, "El oficio de Caín", *Unión*, núm. 7, mayo-junio, 1963, pp. 86-92.
- Levine, Suzanne Jill, "La escritura como traducción: *Tres tristes tigres* y una Cobra", *Revista Iberoamericana*, vol. 41, núm. 92-93, julio-diciembre, 1975, pp. 557-67.
- , "Vistas of Dawn in the (Tristes) Tropics: History, Fiction, Translation", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 548-553.

- , "El traductor en la guarida del escritor", entrevista, *Vuelta*, núm. 198, mayo, 1993, pp. 59-63.
- , "Ingenio y trucos con Guillermo Cabrera Infante", entrevista, *Américas*, núm. 47, julio-agosto, 1995, pp. 24-29.
- Lezra, Jacques, "Squared Circles, Encircling Bowls: Reading Figures in *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*, vol. 16, núm. 31, enero-junio, 1988, pp. 6-23.
- Lipski, John M., "Paradigmatic Overlapping in *Tres tristes tigres*", *Dispositio*, núm. 1, 1976, pp. 33-46.
- Little, William, "Notas acerca de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante", *Revista Iberoamericana*, núm. 36, octubre-diciembre, 1970, pp. 635-642.
- Ludmer, Josefina, "*Tres tristes tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales", *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108-109, 1979, pp. 493-503.
- MacAdam, Alfred J., "Seeing Double: Cabrera Infante and Caín", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 543-548.
- , "Confessio amantis", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 203-213.
- , "*Tres tristes tigres*: el vasto fragmento", *Revista Iberoamericana*, vol. 41, núm. 92-93, julio-diciembre, 1975, pp. 549-556.
- Matas, Julio, "*Tres tristes tigres*", *Revista Iberoamericana*, vol. 35, núm. 68, mayo-agosto, 1969, pp. 87-104.
- Merrim, Stephanie, "A secret idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*, núm. 8, primavera-verano, 1980, pp. 96-116.
- , "Through the Film Darkly: Grade 'B' Movies and Dreamwork in *Tres tristes tigres* y *El beso de la mujer araña*", *Modern Language Studies*, núm. 15, otoño, 1985, pp. 300-312.
- , "*Tres tristes tigres*: Antimundo, antilenguaje, antinovela", *Texto Crítico*, vol. 11, núm. 33, septiembre-diciembre, 1985, pp. 28-30.

- , "Guillermo Cabrera Infante: Caricaturas tempranas", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 593-597.
- Milano, Garzanti. "L'Avana per un infante difunto", *Cuaderni Iberoamericani*, núm. 75, junio, 1994, pp. 121-124.
- Miranda, Julio E., "Tres tristes tigres". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 220, abril, 1968, pp. 201-205.
- Mitchel, Phyllis, "The Reel Againsts The Real: Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig", *Latin American Literary Review*, vol. 6, núm. 11, otoño-invierno, 1977, pp. 22-30.
- Nelson, Ardis, "Tres tristes tigres y el cine", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 29, núm. 4, 1982, pp. 391-404.
- , "La Habana para un infante difunto: Cabrera Infante's «Continuos Showing»". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, núm. 5, invierno, 1981, p. 216.
- , El doble, el recuerdo y la muerte: elementos de fugacidad en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante. *Revista Iberoamericana*, vol. 49, núm. 123-124, abril-septiembre, 1983, pp. 509-521.
- , "Holly Smoke: Anatomy of a Vice", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 590-593.
- Nieto, Jorge, "Cabrera Infante habla de su obra". *Razón y Fábula*, núm. 33-34, diciembre, 1973, pp. 64-83.
- Parra, Esdras, "Tres tristes tigres", *Revista Nacional de Cultura*, núm. 180, pp. 89-91.
- Peavler, Terry J., "Guillermo Cabrera Infante's Debt to Ernest Hemingway", *Hispania*, núm. 62, mayo-septiembre, 1979, pp. 289-296.
- Polo García, Victorino, "De Tres tristes tigres a La Habana para un infante difunto, un espejo para el camino", *Revista Iberoamericana*, vol. 58, núm. 159, abril-junio, 1992, pp. 557-566.

- Prada Oropeza, Renato, "Historia y literatura en Cabrera Infante, César Leante y Cintio Vitier", *Texto Crítico*, vol. 9, núm. 26-27, junio-diciembre, 1983, pp. 3-10.
- Prieto, René, "A Womb with a View: Sex and the Movies", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, otoño, 1987, pp. 535-538.
- Prieto Taboada, Antonio, "Idioma y ciudadanía literaria en *Holly Smoke*, de Guillermo Cabrera Infante", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 257-264.
- Ricarte, Orlando, "Conversaciones con Guillermo Cabrera Infante", *Quimera*, núm. 96, 1990, pp. 22-29.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Las fuentes de la narración", entrevista en *Mundo Nuevo*, núm. 25, julio, 1968, pp. 41-58.
- , "Los nuevos novelistas", *Mundo Nuevo*, núm. 17, noviembre, 1967, pp. 19-25.
- , "Cabrera Infante: la novela como autobiografía total", *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 116-117, julio-diciembre, 1981, pp. 265-271.
- Santí, Enrico Mario, "El boom en Cuba: Guillermo Cabrera Infante", *Vuelta*, núm. 243, febrero, 1997, pp. 54-57.
- Sarris, Andrew, "Reruring Puig and Cabrera Infante", *Review*, núm. 9, otoño, 1973, pp. 46-49.
- Schraibman, José, "Cabrera Infante, tras la búsqueda del lenguaje", *Ínsula*, núm. 286, septiembre, 1970, pp. 1, 15, 16.
- Siemens, William L., "Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll Presence in *Tres tristes tigres*", *Hispania*, núm. 62, mayo-septiembre, 1979, pp. 297-303.
- , "Women as Cosmic Phenomena in *Tres tristes tigres*", *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, vol 3, núm. 3, invierno 1975, pp. 199-209.
- , "Heilsgeschichte and the Structure of *Tres tristes tigres*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 22, núm. 1, 1975, pp. 77-90.
- , "Rayas extravagantes: *Tres tristes tigres* y el neobarroco cubano", *Revista Iberoamericana*, vol. 57, núm. 154, enero-marzo, 1991, pp. 235-243.

- , "Cain by Himself, Guillermo Cabrera Infante, Man of Three Islands", *Review*, núm. 28, invierno, 1981, pp. 8-11.
- Souza, Raymond D., "Language Vs Structure in the Contemporary Spanish American Novel". *Hispania*, núm. 52, diciembre, 1969, pp. 833-839.
- , "Yes, We Have No Havana(s): Requiem for a Lost City", *World Literature Today*, vol. 61, núm. 4, 1987, pp. 579-583.
- Tittler, Jonathan, "Intratextual Distance in *Tres tristes tigres*", *Modern Language Notes*, vol. 93, núm. 1, 1978, pp. 285-296.
- Torres Fierro, Danubio, "Así en la paz como en la guerra", entrevista, *Vuelta*, núm. 115, junio, 1986, pp. 55-59.
- , "La casa de las transfiguraciones. Entrevista con Guillermo Cabrera Infante", *Vuelta*, núm. 188, julio, 1992, pp. 52-54.
- , "El apartheid cubano". entrevista, *Vuelta*, núm. 198, mayo, 1993, pp. 58-59.
- , "Memoria, historia, desmemoria", entrevista, *Vuelta*, núm. 201, agosto, 1993, pp. 55-56.

Bibliografía de apoyo

- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Cerrada Carretero, Antonio, *La novela en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1983.
- Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, México, UNAM, 1996.
- Gauldreaut, André y François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- González Ochoa, César, *Imagen y sentido*, México, UNAM, 1986.
- Jitrik, Noé, "Destrucción y formas en las narraciones", en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 197-.
- López Alcaraz, Ma. de Lourdes, *El guión. Su lenguaje literario*, México, UNAM, 1995.

- Luhr, William, "The Function of Narrative in Literature and Film: Some Issues", en *Ideas of Order in Literature and Film*, Selected Papers from the Fourth Annual Florida State University Conference on Literature and Film, edit. Peter Ruppert, Tallahassee, Prensa de la Universidad de Florida, 1980, pp. 32-38.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Pfister, Manfred, "¿Cuán posmoderna es la posmodernidad?", en *Conjuntos. teorías y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 1996.
- Parkinson Zamora, Lois, "Aproximaciones interartísticas a la lectura", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995.
- Siemens, William L., "The Antichrist-Figure in Three Latin American Novels", en *Myth in Literature and Film*, edit. Víctor Carrabino, Tallahassee, Prensa de la Universidad de Florida, 1980, pp. 113-121.
- Thickstun, Carol Edith, *Reviewing Film and Fiction. Spanish American Writers and the Cinema*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, tesis, 1992.

Filmografía selecta

Las películas revisadas están marcadas con un asterico (*).

- Almodóvar, Pedro, *La ley del deseo*, con Eusebio Poncela, Carmen Maura y Antonio Banderas, 1986.*
- Benedek, Laslo, *The Wild One (El salvaje)*, con Marlon Brando, Mary Murphy y Lee Marvin, 1954.
- Breson, Robert, *Le Journal D' une cure de campagne*, con Claude Laydu, Nicole Maurey y Nicole Ladmiral, 1950.*
- Browning, Tod, *Dracula (El Vampiro)*, con Bela Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye y David Manners, 1931.*
- , *Mark of the Vampire*, con Lionel Barrymore, Ellizabeth Allan, Bela Lugosi y Lionel Atwill, 1933.

- Chaplin, Charles, *The Gold Rush (La quimera de oro)*, con Charles Chaplin, Georgia Hale y Mack Swain, 1925.*
- , *Monsieur Verdoux*, con Charles Chaplin Paulette Goddard y Jack Oakie, 1947.*
- Curtiz, Michael, *Santa Fe Trail*, con Errol Flynn, Olivia de Havilland, Raymond Massey, Ronald Reagan, Van Heflin y Alan Hale, 1940.
- , *Young Man with a Horn*, con Kirk Douglas, Doris Day y Lauren Bacall, 1950.
- De Sica, Vittorio, *Ladri di biciclette*, con Lamberto Maggiorani y Enzo Stabiola, 1948.*
- Donen, Stanley y Gene Kelly, *Singin' in the Rain*, con Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds, 1952.*
- Donen, Stanley, *Funny Face (La cenicienta en París)*, con Fred Astaire y Audrey Hepburn, 1956.
- Fleming, Victor, *Red Dust (Tierra de pasión)*, con Clark Gable, Jean Harlow y Mary Astor, 1933.
- Fosse, Bob, *Cabaret*, con Liza Minnelli, Michael York y Helmut Griem, 1972.*
- Grennway, Peter, *The Pillow Book (El libro de cabecera)*, con Vivian Wu, Ewan McGregor, Yoshi Oida y Ken Ogata, 1996.*
- Hawks, Howard, *Scarface (Caracortada)*, con Paul Muni, George Raft y Boris Karloff, 1932.
- , *Tiger Shark (Tiburón)*, con Edward G. Robinson, Zita Johann y Richard Arlen, 1932.
- , *Ceiling Zero (Águilas heroicas)*, con James Cagney, Pat O'Brien y June Travis, 1936.
- , *Only Angels Have Wings (Sólo los ángeles tienen alas)*, con Cary Grant, Jean Arthur y Rita Hayworth, 1939.
- , *To Have and Have not*, con Humphrey Bogart y Lauren Bacall, 1945.
- , *The Big Sleep (El sueño eterno o Al borde del abismo)*, con Humphrey Bogart, Lauren Bacall y Martha Vickers, 1946.*

- , *Red River*, con John Wayne, Montgomery Clift y Walter Brennan, 1948.
- , *Río Bravo*. con John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Walter Brennan y Angie Dickinson. 1959.*
- Hitchcock, Alfred, *The Thirty-Nine Steps*, con Robert Donat y Madeleine Carroll, 1935.
- , *Spellbound (Cuéntame tu vida)*, con Ingrid Bergman, Gregory Peck y Leo G. Carroll. 1945. *
- , *Vertigo (De entre los muertos)*, con James Stewart, Kim Novak y Barbara Bel Geddes, 1958.*
- Huston, John, *The Maltese Falcon*, con Humphrey Bogart, Mary Astor, Sydney Greenstreet y Peter Lorre, 1941.*
- , *The treasure of the Sierra Madre*, con Humphrey Bogart, Walter Huston y Tim Holt, 1948.*
- , *The Asphalt Jungle (Mientras la ciudad duerme)*, con Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern y Marilyn Monroe, 1950.
- , *Moby Dick*, con Gregory Peck, Richard Basehart y Orson Welles, 1956.
- Kazan, Elia, *East of Eden*, con James Dean, Raymond Massey y Julie Harris, 1954.
- Mc Carey, Leo. *Duck Soup*, con Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx y Margaret Dumont. 1933.*
- Minnelli, Vincente, *Ziegfeld Follies*. con Fred Astaire, Lucille Bremer, Esther Williams, Judy Garland, Gene Kelly y Kathryn Grayson, 1946.*
- , *Undercurrent (Corrientes ocultas)*, con Katharine Hepburn, Robert Taylor y Robert Mitchum, 1946.
- , *An American in Paris (Sinfonía de París)*, con Gene Kelly, Nina Foch, Leslie Caron y Oscar Levant, 1951.*
- , *The Bad and the Beautiful (Cautivos del mal)*, con Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon y Gloria Grahame, 1952.*
- , *The Band Wagon (Brindis de amor)*, con Fred Astaire, Jack Buchanan, Oscar Levant y Cyd Charisse, 1953.
- , *Brigadoon*, con Gene Kelly, Cyd Charisse y Van Johnson, 1954.*

- , *Lust for Life (Sed de vivir)*, con Kirk Douglas, Anthony Quinn y James Donald. 1956.*
- Montgomery, Robert. *Lady in the Lake*, con Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan y Tom Tully, 1946.*
- Nyby, Christian. *The Thing of Another World*, con Robert Cornthwaite, Kenneth Tobey y Margaret Sheridan, 1951.
- Sarafian, Richard. *Vanishing Point*, con Barry Newman, Cleavon Little y Dean Jagger, 1971.
- Schoedsack, Ernest y Merian C. Cooper. *King Kong*, con Fay Wray, Robert Armstrong y Bruce Cabot. 1933.*
- Tarantino, Quentin. *Pulp Fiction (Tiempos violentos)*, con John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman Harvey Keitel, 1994.*
- Tati, Jacques. *Les vacances de Monsieur Hulot*, con Jacques Tati, 1953.
- Tourneur, Jacques. *Cat People (La marca de la mujer pantera)*, con Simone Simon, Kent Smith y Tom Conway, 1942.
- , *The Leopard Man (El regreso de la mujer pantera)*, con Dennis O'Keefe, Maugo y Jean Brooks, 1943.
- Truffaut, François. *Les quatre cents coups*, con Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy y Guy Decomble, 1959.*
- Van Dyke, W. S.. *Tarzan, The Ape Man*, con Johnny Weissmüller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton y C. Aubrey Smith, 1932.*
- Vidor, Charles. *Gilda*, con Rita Hayworth y George Macready, 1946.*
- Welles, Orson. *Citizen Kane*, con O. Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane y Glenn Anders, 1941.*
- , *The Lady from Shanghai*, con O. Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane y Glenn Anders, 1948.*
- Wilder, Billy. *Sunset Boulevard*, con Gloria Swanson, William Holden y Erich von Stroheim, 1950.*

-----, *Some Like it Hot (Algunos prefieren quemarse)*, con Jack Lemmon, Tony Curtis y Marilyn Monroe, 1959.*

Zinneman, Fred, *High Noon (A la hora señalada)*, con Gary Cooper, Grace Kelly, Katy Jurado y Thomas Mitchell, 1952.*