



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**Los límites de la ficción literaria: metaficción
en tres obras de Guillermo Cabrera Infante**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A :

DAVID ISSAI SALDAÑA MONCADA

**TUTOR PRINCIPAL: DR. ARMANDO PEREIRA LLANOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

FACULTAD DE HUMANIDADES (UAEM)

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se realizó gracias a las becas nacional y mixta otorgadas por CONACyT.

Al Dr. Armando Pereira, por su apoyo incondicional y la confianza que depositó en mi juicio y mi trabajo. Esta tesis no sería igual sin la autonomía y paciente supervisión que me brindó.

A la Dra. Angélica Tornero, por su aguda visión y su invaluable bagaje teórico.

Al Dr. Ignacio Díaz, por los años entrañables de pláticas cordiales y, sobre todo, por la pasión por Cabrera Infante.

A la Dra. Raquel Mosqueda, por ser una mentora excepcional, cómplice de ironías y humor.

A la Dra. Margarita León, por la entrañable mística y la necesidad de contar y leer a los que cuentan.

A la Dra. Claudia Hammerschmidt, por recibirme tan amablemente, por permitirme estudiar en la entrañable Jena y guiarme tras las letras de Caín.

DEDICATORIAS

A Anahí, por todo, siempre:
“And all the roads we have to walk are winding
and all the lights that lead us there are blinding.
There are many things that I
would like to say to you but I don't know how”.

A mis padres, por enseñarme con el ejemplo,
lo que se debe hacer, lo que no y, antes que nada,
por enseñarme a reconocermes en ustedes.
Gracias por las pruebas y el apoyo.

A mis hermanos, los necesarios contrapuntos
para el loco desenfrenado que llevo dentro.

A mis amigos, sin decir nombres, porque también son mi familia,
y pertenecen a una región íntima que no admite distinciones:
a los de siempre, los de ahora, los de antes, a los que vengan;
porque cada persona que he encontrado en el camino ha sido
como un deleitable golpe de martillo para ayudar a forjarme.

Dedico especialmente este trabajo a los que ya no están
con la forma que recuerdo:

Avelina Velázquez Gaspar
Verónica Gabriela Nava Estrada
Carlos Veloz Mejía
Yako
Usagi

Que quede huella
de una de las pocas certezas que tengo:
nos veremos, en formas distintas, otra vez.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. De la riqueza intertextual a los límites enunciativos	
1.1.1 La obra de Cabrera Infante entre la diversidad y lo unívoco	11
1.1.2 La narrativa de Cabrera Infante en diálogo con el boom	23
1.1.3 Parodia y entramados textuales	32
1.1.4 La cultura en el trópico	50
Capítulo II. Una poética metaficcional	
2.1.1 Género y ficción literaria	70
2.1.2 <i>Tres tristes tigres</i> : síntesis de una tradición pseudomarginal	70
2.1.3 Presionar el límite de la ficción: la memoria imaginativa	89
2.1.4 La ninfa inconstante y su recurrente presencia	97
2.2.1 <i>Tres tristes tigres</i> en abyme: el marco consciente de sí	103
2.2.2 La gradación metaficcional en <i>La Habana para un infante difunto</i>	121
2.2.3 La ninfa inconstante: metaficción de fronteras referenciales	139
Capítulo III. “Rompecabeza”: representación y metaficción	
3.1.1 Encabalgamiento	155
3.1.2 Contra la sistematicidad: la ruptura del marco	160
3.1.3 Banda de Moebius: el orden de lo íntimo en <i>La Habana...</i>	172
3.1.4 Un salto escritural frente a la muerte	182
Conclusiones	194
Bibliografía	200

INTRODUCCIÓN

LA CONTINGENCIA DE LA FICCIÓN LITERARIA

En diciembre de 1759, el escritor irlandés Laurence Sterne publicó la primera entrega de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, obra que el autor no pudo completar debido a una enfermedad que lo llevaría a la muerte. Tras ocho años de trabajo, la “novela” que había concebido lo volvió célebre entre el público en general y, a la vez, suscitó muchas críticas por parte de los lectores profesionales; la más célebre de éstas proviene de uno de los más notables enciclopedistas ingleses, Samuel Johnson, quien sentenció el futuro del *Tristram Shandy* en los siguientes términos: “nada extravagante puede perdurar”.¹

Afin al espíritu esquemático y racionalista del Siglo de las luces, el juicio de Johnson está anclado en un marco preceptivo que era incapaz de valorar la relevancia de los juegos narrativos de Sterne. Dicha relevancia se comprueba en la conciencia del autor irlandés sobre la tradición que lo antecede: declaró en toda su obra la deuda literaria que tenía con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, del cual se consideraba un humilde heredero. Tanto Cervantes como Sterne tenían claro lo que se juega en la escritura de ficciones: la reflexividad de sus textos, la vitalidad de sus procedimientos paródicos y la incomodidad que generaban en los lectores eruditos de sus respectivas épocas eran marcas de una labor literaria precisa y crítica frente al concepto de *mimesis*.

Johnson creyó que el tiempo y la Historia literaria ubicarían en su justo lugar al *Tristram Shandy*, así seguramente pensaron los detractores de *El Quijote*: es evidente que la Historia dio un revés a las predicciones de los lectores “serios”. Además de la atención crítica

¹ En la edición de Cátedra de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, una nota explicativa refiere la censura del célebre Dr. Samuel Johnson ante el estilo de Sterne: “Nada extravagante perdura”, haciendo referencia a la narrativa autorreflexiva de Sterne.

que han recibido estas obras, consideradas ya imprescindibles, en 1967 en el ámbito de la creación literaria, un autor cubano cuya obra se centraba más en las reseñas cinematográficas añade un eslabón a la cadena hereditaria de la reflexión sobre la ficción autorreflexiva, con un título que, hasta hoy, muestra su diversidad discursiva a la par de su complejidad disfrazada de sencillez: *Tres tristes tigres*.

Los ejes de la lectura cerrada de Johnson se repetirán más de doscientos años después contra la obra magna de Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1939-Londres, 2005): banalidad de la trama, juegos de palabras que no dicen nada al lector “serio”, modificaciones temporales que oscurecen el contenido, personajes triviales, malabarismos estilísticos y paródicos, etc., son las sentencias proferidas una vez más como escenificando la recepción del *Tristram Shandy*, aunque quizás se pueda decir lo mismo de otros libros que poseen la huella autorreflexiva.² A pesar de la diferencia temporal entre las obras mencionadas, los juicios son los mismos y parece que poco había valido, en el caso del siglo XX, el trabajo de los formalistas y los estructuralistas, cuya impronta fue el estudio de las bases sobre las que se asienta la experimentación literaria.

Tres tristes tigres se insertó en la época del *boom* latinoamericano, en la que la novela fue el género más difundido, el más comentado y del que se derivaron múltiples observaciones, ricas o cerradas, sobre la literatura de América Latina. Categorías como el *realismo mágico* y anterior a ella, la de lo *real maravilloso* de Carpentier, se instauraron a nivel mediático con firmeza, aunque en el ámbito teórico fueron cuestionadas constantemente

² Para un análisis más detallado de la recepción de las obras de Cabrera Infante aunado el análisis acerca de la metaficción Cf. Capítulo III de este trabajo. En lo que concierne a la actitud despreciativa de los lectores instruidos frente a la metaficción o los rasgos autorreflexivos en la narrativa, el lector puede confrontar todas las primeras páginas de los libros citados más adelante. La redacción de una defensa del estudio de estos aspectos resulta sintomático de las restricciones y ataques a los que ha sido sometido el tema.

con el fin de abrir las perspectivas abordadas por los textos. Evitar el encasillamiento era una cuestión que no se permitió la literatura de la época, pues la misma naturaleza de los proyectos narrativos, así como la diversidad de autores y temas tratados, supera por mucho cualquier tendencia generalizadora. A pesar de la mediatización de la literatura de autores como García Márquez y Vargas Llosa, el *boom* mostró que las letras latinoamericanas, en particular el género narrativo, poseía una vertiente, si no “original” al estilo romántico, sí capaz de presentar cuestiones propias que eludían conceptos tan extensos como el de la posmodernidad o los antes mencionados *realismo mágico* y *real maravilloso*.

No obstante, la literatura de Cabrera Infante fue objeto de los ataques antes mencionados porque se encontraba a medio camino entre la renovación escritural del *boom* en general, con sus ejes de lectura como nueva “preceptiva”, y la representación realista de una sociedad cuya desaparición se convirtió rápidamente en un baluarte político ante el endurecimiento de las disposiciones culturales y políticas del régimen de Fidel Castro en Cuba. Ninguna de las dos perspectivas de lectura era suficiente para dar cuenta de los desplazamientos de sentido que produce la metaficción en esta primera “novela”.

El sistema de la cultura oficial es una construcción que se toma muy en serio a sí misma. La literatura es un campo que no pocas veces ha caído en un excesivo orgullo y ha sido requisada como valor político antes que estético. Pero los recursos de la ironía y de la parodia, con esa potencia de cambio que los formalistas rusos señalaron, se encargan de recordarle a la ficción literaria que está hecha de pasados, hecha de un material ambiguo, designante y, a la vez falto de sentido, es decir, lo opuesto a todo intento de afirmación estática e institucional.

La significación es un proceso de creación y depende de cada cultura, del bagaje del autor al estructurar el texto y del lector para descifrarlo. En un contexto de cerrazón

expresiva, como el que siguió tras las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, la opción de conducir la literatura mediante un tono lúdico, se convierte en un arma contra la seriedad excesiva de un canon que queda relegado como una estructura fija, cuyo tiempo de vida se reduce mientras más estática se concibe. Esta es la verdadera artificialidad, aquella que instruye al pensamiento concentrarse en una sola idea; por el contrario, la literatura de Cabrera Infante opta por ir en pos de los vínculos, posibles o imposibles, de los textos que menciona. Para este autor cubano, en el inicio fue la palabra y los sonidos: la lengua da pie a innumerables concatenaciones, que serán los componentes de sus textos. A partir de aliteraciones, repeticiones e incluso usando los recursos retóricos más prestigiosos, Cabrera se permite plantear juegos, relaciones semánticas sorprendidas y críticas. Como uno de los últimos herederos de la poética de Cervantes y Sterne, hace que lo estilístico en su prosa se vuelque sobre sí, a fin de señalar la artificialidad de la *mimesis* literaria que pretende ser más que escritura.

Estas son las líneas teóricas que conducen este trabajo doctoral. Como se verá en las siguientes páginas, la ficción exige sus propios mecanismos epistemológicos y, en el caso de la manifestación literaria, posee elementos definitorios como los usos de la voz narrativa, la construcción espacio-temporal y el posicionamiento de los personajes en su “realidad”. En el caso de Cabrera Infante, dichos elementos se asientan en la tradición realista sin ánimo de reproducir ningún esquema de “mediación directa”, puesto que en las obras escogidas para el análisis existe un diálogo dinámico entre la noción estereotipada y vieja de la literatura como “reflejo de la realidad” y la conciencia inaplazable de la creación de un mundo, fuente de toda dimensión metaficcional.

Las “novelas” seleccionadas como muestra de la extensa narrativa del cubano son *Tres tristes tigres* (1967), *La Habana para un infante difunto* (1979) y *La ninfa inconstante*

(2008). De entre todas las opciones disponibles, estas develan con mayor claridad una *poética*, que es más que una serie de ejes de lectura, pues contienen múltiples manifestaciones de la metaficción, varían el uso de recursos retóricos, desplazan la atención sobre los distintos temas que interesaban al autor pero, antes que nada, trazan vínculos secretos entre alusiones, estructuras ficcionales salientes y la representación consciente de La Habana convertida en mito.

Además, muestran diferentes momentos de esta poética altamente crítica, instalada en la deconstrucción del lenguaje y sus presentaciones. Desde *Tres tristes tigres* hasta *La ninfa inconstante*, la artificialidad de la literatura queda expuesta de muchas formas: las convenciones de la realidad ficcional, así como los mecanismos de producción de sentido en el mundo referencial son objeto de cuestionamientos constantes. Durante décadas, se escribieron incontables páginas de crítica abiertamente política, tratando de incluir la obra de Cabrera Infante en una serie de textos propagandísticos contra el régimen socialista cubano. Desde mi punto de vista, los temas retomados en el presente análisis son prueba de que no hay crítica política —desde la estética literaria— que sea más efectiva que aquella capaz de cuestionarse, primero, sus propios alcances y postulados para después señalar los del objeto por criticar.

Así pues, el estudio que el lector tiene en sus manos se divide en tres partes que siguen la propuesta hermenéutica de las *tres mimesis* de Paul Ricoeur, cuya formulación fue pensada para la ficción literaria. En el primer capítulo se expone el contexto cultural en el que Cabrera Infante publica: su vida en Cuba, la inflexión marcada por su exilio y la publicación de *Tres tristes tigres*. Esta etapa engloba el inicio de la experimentación narrativa, que será descontextualizada por la separación del país de origen, y la posterior remisión al *boom* latinoamericano como asidero a su tradición autóctona.

Metaficción, parodia, ironía, sátira, humor han sido categorías cercanas, sino es que indiferenciadas hasta la segunda mitad del siglo XX, por ello en este primer capítulo se aportan definiciones funcionales, resultado del cotejo de autores como Linda Hutcheon. Gerard Genette, Elzbieta Sklodowska, en torno a la parodia; sobre ironía se han consultado los trabajos de David Kiremidjian, Wayne C. Booth y Pere Ballart. Estos modos de enunciación son fundamentales para el análisis del juego de realidades que se abre con *Tres tristes tigres* y que continuará con intensidades diferentes en las otras dos novelas. Dada la diversidad genérica y referencial de la labor de Cabrera, se estudia de inmediato la presencia de la parodia y la ironía en el corpus, pues son condicionantes estructurales —o prefiguraciones, en palabras de Ricoeur— del sentido de los textos elegidos.

En el segundo capítulo me enfoco en la configuración mimética de las tres muestras de la narrativa del cubano. Si la parodia y la ironía son elementos básicos en la prefiguración, la dilucidación sobre la filiación genérica de los textos se torna un asunto de primer orden porque desde el género se han dibujado los límites de la ficcionalización y, desde Cervantes y Sterne hasta Joyce y Borges, en el siglo XX, estos horizontes genéricos han sido desafiados para señalar que, antes que nada, toda literatura es escritura y esta impone rasgos fundamentales a la representación literaria.

Después de aclarar los polos entre los que oscilarán las obras a nivel genérico, continúo con el análisis del grado mimético de la representación en la obra de Cabrera Infante. Para ello acudo a la Teoría de la ficción y los mundos posibles, cuyos estatutos coinciden con Mímesis II de Ricoeur. Relativamente joven en comparación con otras ramas de la teoría literaria —a pesar de sus antecedentes aristotélicos y leibnizianos— la Teoría de la ficción se ha convertido en uno de los ámbitos más desarrollados desde la década de los 80, y ha reunido a autores de distintas latitudes, aunque desde los 90 parece ser monopolio de la crítica

literaria española.³

A partir de la idea de lo posible y de lo verosímil de Aristóteles, combinada con la lógica de Leibniz, que derivó en la semántica modal, los teóricos de la ficción —Doležel y Pavel en primer lugar— se abocaron a definir el estatuto ontológico de los mundos posibles retomando los aportes de Alexius Meinong y Terence Parsons.⁴ El interés por los mecanismos mediante los que el ser humano establece, desarrolla e interpreta las creaciones ficcionales, en particular las literarias, es el eje de los trabajos de estos autores. El enfoque afirmativo de la Teoría de la ficción concuerda con el planteamiento realista de los mundos en las novelas de Cabrera Infante. El lector podrá sopesar hasta qué punto es eficaz el uso de esta teoría al entrar de lleno en el análisis de la puesta en duda de las convenciones de referencialidad, efecto principal de la metaficción.

Tras una cuidadosa reflexión sobre la ficción, surgen implicaciones epistemológicas que derivan también en preguntas ontológicas ¿Cuál es el estatuto de lo narrado? ¿Se ve afectada la realidad de los personajes al revelar la artificialidad del texto? ¿Qué repercusiones tienen estas propuestas en el horizonte de expectativas y en los procedimientos de lectura? Estas preguntas articulan el segundo apartado de este capítulo en el que analizo con profundidad las manifestaciones metaficcionales en las obras del cubano.

Para ello me apoyo en los siguientes estudios: de Robert Alter, *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, y *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* de Patricia Waugh. El libro de Alter es uno de los esfuerzos pioneros por ubicar la relevancia de

³ La nómina es muy amplia, así que me limitaré a nombrar a los exponentes más relevantes citados en este trabajo: Lubomír Doležel de República Checa y Thomas Pavel de Rumania son los referentes por antonomasia, pero también destacan la austriaca Dorrit Cohn, el canadiense Jean Bessiere y el italiano Luciano Vitacolonna. En España, los trabajos fundamentales pertenecen a José María Pozuelo Yvancos, Antonio Garrido Domínguez y Tomás Albaladejo, quienes heredaron un método del alemán Janos Petöfi (Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, p. 26).

⁴ Thomas Pavel, *Mundos de ficción*, pp. 42-43.

la metaficción en la tradición novelesca. Para él, la sistematicidad es el rasgo definitorio al hablar de novela autorreflexiva:

A fully self-conscious novel, however, is one in which from the beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed in the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention.⁵

Expongo las implicaciones de la categoría para que el lector tenga presente el efecto estético que persigue esta práctica. En concordancia con Alter, Waugh retomará la idea de una presencia reiterada y sistemática para poder hablar de lo autorreflexivo en una novela. Ambas posturas, así como una serie de trabajos derivados de ellas, son esenciales para caracterizar las manifestaciones metaficcionales en las novelas estudiadas. Si bien la propia teoría de los mundos posibles, sobre la que sustento el análisis de la dimensión realista de los textos, surge de una diferenciación entre la comprensión ontológica de la realidad y la de la ficción, los postulados de la metaficción también renuevan el interés por los procedimientos de creación y deconstrucción de las ficciones.

Por último, en el tercer capítulo del trabajo centro el análisis en la interpretación de este complejo entramado de aseveraciones y dudas sobre el carácter ontológico de la ficción literaria. Con base en algunas nociones de la Estética de la recepción —sobre todo de los trabajos de Wolfgang Iser— propongo una recepción estructural, considerando los elementos ya desarrollados en los capítulos anteriores como indicios que apelan a un lector implícito. No se puede obviar la excesiva carga semántica y la fina estructuración del efecto de transposición de realidades. Por lo tanto, este análisis último en realidad pretende matizar la recepción de dichos efectos con propuestas de autores como Paul De Man, Maurice Blanchot

⁵ Robert Alter, *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, p. XI.

y, en el caso particular de la concreción estética de la metaficción, Emile Guyard.

El contrapunto entre la afirmación teórica —según la Teoría de la ficción— del establecimiento de los mundos posibles en las obras de Guillermo Cabrera Infante, frente al impulso deconstructor del pensamiento de estos últimos autores mencionados, resulta la forma más eficaz de integrar la teoría literaria a la dilucidación del desmontaje metaficcional. Observar las posibilidades de lectura que ofrecen los textos del autor cubano en torno a dicha práctica narrativa constituye la aportación principal de mi trabajo de tesis doctoral.

Como puede observarse, en lo metodológico opté por una vía ecléctica, pero no por ello menos programática, pues la meta era seguir los indicios de los textos que llevan a problemas de complejidades distintas y entrelazadas en la literatura de Cabrera Infante. Como apunte final sobre el aparato crítico y la organización de mi trabajo, no puedo soslayar el aporte de mis antecesores: los libros de Humberto Cruz, Enrico Mario Santí, Rosa María Pereda, Isabel Álvarez-Borland y —de manera especial— Claudia Hammerschmidt son referentes ineludibles para cualquier lector que desee sumergirse en los viajes espaciotemporales, eróticos, cinematográficos y literarios de Guillermo Cabrera Infante. He tratado de dialogar en mi trabajo, en la medida de lo posible, con sus perspectivas para enriquecer el recorrido de una trayectoria literaria que es, por sí misma, autosuficiente y apasionante.

Tras la muerte del autor, en 2005, han surgido textos narrativos que dan cuenta de la consistencia del estilo característico de la segunda etapa abierta por *La Habana para un infante difunto*. Entre estos textos destacan dos: *Cuerpos divinos* y *Mapa dibujado por un espía*. El primero, editado en 2010, también se enfoca en el tema del erotismo desde una clara definición genérica, determinada por los editores y su esposa, Miriam Gómez, quien se encargó de poner a disposición del público los escritos inéditos del autor. El segundo, cuya publicación es más reciente, en 2013, se erige como una de las adiciones más relevantes

puesto que refigura en más de un sentido las obsesiones del autor y marca un giro en lo que podría haber sido la obra del cubano de haber seguido con vida.

En 2016 Antoni Munné editó el tercer tomo de las obras completas de Cabrera Infante, el primero que reúne la narrativa del autor. Se prevé que, conforme avance el proceso de recopilación de textos, más páginas inéditas surjan y amplíen nuestra visión global de la monumental labor escritural de nuestro autor. La aparición de nuevos textos remite al aplazamiento del final de esta producción literaria: según Claudia Hammerschmidt, este es uno de los efectos más entrañables del proceso de reescritura de Cabrera Infante. Ante el exilio y el olvido, el cubano propone el arraigo al recuerdo convertido en ficción siempre inacabada. Frente a las ironías de la Historia y los límites del lenguaje, contestó paródicamente en más de una ocasión y, si tuviera que citar alguna frase capaz de resumir su postura poética frente a la preceptiva, regresaría a las palabras de Laurence Sterne: “Ya sé que Horacio no recomienda precisamente este modo de narrar: pero este caballero se refiere solamente a una epopeya o a una tragedia —(no me acuerdo a cuál de las dos)— y además, si así no fuera, le pido perdón al señor Horacio; porque al escribir lo que tengo entre manos, no me pienso ajustar a sus reglas ni a las de nadie”.⁶

La vigencia de los textos de Cabrera Infante se erige sobre la sana sospecha acerca de la veracidad de la realidad, de lo que se percibe; reflexiona sobre cómo se recuerda y cómo se transmite: este es el fundamento del análisis de la metaficción en *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto* y *La ninfa inconstante*, muestras ejemplares entre un amplio e intrincado repertorio cuya tendencia siempre apunta a ubicarse fuera de los límites genéricos, textuales y ficcionales.

⁶ Laurence Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, p. 8.

CAPÍTULO I

DE LA RIQUEZA INTERTEXTUAL A LOS LÍMITES ENUNCIATIVOS

1.1.1. La obra de Cabrera Infante: entre la diversidad y lo unívoco

La vida de Guillermo Cabrera Infante —nacido en Gibara, Cuba, en 1929— ha sido objeto de un sinnúmero de páginas que intentan equipararla, en mayor o menor medida, con la literatura que produjo. Esta no es una tendencia crítica carente de motivos, pues los textos de este autor están ligados innegablemente a La Habana, a la Cuba durante la época en la que Cabrera Infante se formó, primero como crítico de cine, y después como literato.

Es necesario decir que a pesar de la dictadura de Batista, bajo la que Cabrera Infante comenzó a escribir, existían ciertas libertades ideológicas ligadas a una estabilidad económica que permitían cierto margen para la aparición de revistas literarias y, con ellas, la innovación literaria. Un contexto muy distinto vendría después con la Revolución. El estilo de vida era muy diferente en la década de los 40 y 50 por la presencia de Estados Unidos en la isla.⁷ El periodo de tiempo previo a la Revolución —y la forma en la que éste se vincula con la biografía del autor— es el eje en torno al cual se mueve tanto la literatura del cubano como su crítica, aunque no es la única forma de involucrarse con sus textos.

⁷ Para tener una idea concreta del desarrollo de la literatura cubana en las décadas previas al debut literario de Cabrera Infante basta con recordar las distintas revistas que surgieron en Cuba a partir del impulso de las vanguardias. Jorge Domingo Cuadriello da cuenta de las publicaciones institucionales pero plantea que: “Mención aparte merecen las valiosas revistas literarias que vieron la luz entonces. En primer término sobresale la revista *Orígenes*, surgida en 1944, que encabezó el poeta José Lezama Lima y sirvió para agrupar aún más a varios autores entre los que estaban Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marrúz. A continuación son dignas de recordación [sic] las revistas *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, *La Verónica* y *Gaceta del Caribe*, esta última dentro de una línea política afín a la doctrina marxista o al menos con un elevado concepto del carácter social de la obra de arte” (Jorge Domingo Cuadriello, *Una mirada a la vida intelectual cubana. 1940-1950*, p. 17). Tras este panorama el investigador hace referencia a las revistas en las que se inició Cabrera Infante, caracterizándolas como “populares” con alcances internacionales: *Bohemia* y *Carteles*.

Para entender mejor el desarrollo de la literatura de Cabrera Infante habría que considerar lo que implicó que se volviera partícipe de la vida literaria de la isla en la década de los 50.⁸ La formación previa a su ingreso a la Escuela de periodismo, su avidez por la lectura y el contacto con la literatura latinoamericana y de otras latitudes —ya era fiel lector de textos en lengua inglesa— lo llevan a publicar, en 1947, un primer cuento en la revista *Bohemia*, que tenía por título “Aguas de recuerdo”.⁹ Así se abre esta primera etapa como cuentista, la cual no se concreta en un libro sino hasta 1960 cuando publica *Así en la paz como en la guerra*, título bajo el cual se reúnen cuentos publicados entre 1950 y 1958.

Uno de los consensos más firmes entre los estudiosos de la literatura de Cabrera Infante en general, es el reconocimiento de una oscilación entre varios géneros, aunque desde una visión global es fácil proponer dos vertientes: la ensayística y la narrativa. El discurso periodístico-ensayístico concentró de manera predominante su labor literaria durante los primeros años de su producción, casi siempre abocada a la crítica de cine y con algún cuento publicado en revistas;¹⁰ esta restricción genérica se debe a la publicación del cuento titulado

⁸ Es necesario señalar que dicho “desarrollo”, como ocurre con otros escritores latinoamericanos, no se da en un sentido positivista y evolucionista del término. Por lo tanto, no responde a una lógica temporal para establecer qué méritos consigue con qué texto, sino que se da una reescritura que redimensiona los primeros textos y prevé temas a tratar en posteriores publicaciones. Es este uno de los ejes de un libro central para mi análisis, citado a continuación. Cf. Claudia Hammerschmidt, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, 2015. p. 25.

⁹ En entrevista con Joaquín Soler, en el programa *A fondo*, Cabrera Infante menciona que su primer cuento, de 1947, surge de la lectura de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, como una parodia de “los elementos de repetición y utilización de ciertos sonidos y ciertas sílabas” (min. 11:45). Recurso disponible en línea, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/>.

¹⁰ Julio E. Miranda expone de manera grandilocuente la figura de Cabrera Infante en lo que respecta al cuento en la narrativa cubana de los 50: “[...] el panorama de lo que debía ser la joven narrativa cubana resultaría casi completamente nulo, prescindible absolutamente de no presentar al menos una excepción: Guillermo Cabrera Infante (1929). En sus cuentos sueltos aparecidos por entonces —uno de ellos, *Resaca* [sic], recogido por Salvador Bueno como única muestra de la joven cuentística en su *Antología del cuento en Cuba*, 1952— se nota ya el fuerte realismo urbano que, si bien dependiente de la narrativa norteamericana y, sobre todo, de Hemingway y Scott Fitzgerald, dará peculiares frutos en Cuba, marcando estilísticamente los primeros años de la nueva narrativa” (Julio E. Miranda, *Nueva literatura cubana*, p. 76). En el prólogo a la primera edición de *Así en la paz como en la guerra*, Cabrera Infante ya relata que sus cuentos, en particular “Balada de sangre y plomo”, le valieron un tiempo en la cárcel por “atentar contra la moral”. Curiosamente esta opinión de Miranda

“Balada de plomo y yerro” —recopilado en la antología de 1960—, en el que aparecían algunas groserías en inglés. La dictadura de Batista cuidaba la moral antes que la forma estética, de modo que los insultos en el cuento fueron la causa de un proceso judicial en su contra que lo llevó a refugiarse a la crítica cinematográfica, de manera muy prolífica, bajo el pseudónimo de *Cain*.

Las reseñas que publicó —en su mayoría en las revistas *Carteles* y *Lunes de Revolución*— proporcionaron directamente el material para *Un oficio del siglo XX* (1962), y aportaron temas para libros como *Exorcismos de estí(l)lo* (1976) y *Arcadia todas las noches* (1978), en los que el autor despliega su pasión por el séptimo arte —en aquella época ya consolidado, tanto en su vertiente oficial (desde el *mainstream* hollywoodense hasta el cine de propaganda autoritaria, motivo de la debacle de Cabrera en Cuba) como en las expresiones independientes—, además se vale de distintos rasgos discursivos aparentemente disímiles y juega con ellos en los ensayos.¹¹ La gama de temas y estilos cinematográficos que el cubano conoce con profundidad es impresionante, y será sin duda un rasgo distintivo de su narrativa, tanto en lo que concierne a la riqueza semántica como en lo estructural.

La etapa de la instauración de la Revolución fue determinante para el destino del autor, no sólo en lo que respecta a su vida sino también a su forma de escribir. Cabrera jugó un papel muy relevante en el ámbito cultural, antes y después de la Revolución cubana. Sus primeros esfuerzos se centraron, evidentemente, en el cine: fundó en 1951 la Cinemateca

en el libro citado será la única ocasión en la que elogie a Cabrera Infante: su lectura, necesitada de “compromiso social” explícito en la literatura, descartó al autor a partir de su exilio.

¹¹ Así lo expone Isabel Álvarez-Borland al describir el objetivo de su estudio sobre la literatura de Guillermo Cabrera Infante, hasta antes de que fuera publicada *La Habana para un infante difunto* en 1979. Dicho objetivo es: “establecer relaciones entre la variedad de formas comunicantes y lo comunicado”, cuestión que no debe obviarse, puesto que esa libertad para explorar formas y contenidos es un rasgo fundamental de escisión entre lo que se permitía en la isla y lo que no, en términos literarios (Isabel Álvarez-Borland, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, p. 20).

Nacional de Cuba; desde 1954 publicó críticas cinematográficas como *G. Cain* —su pseudónimo y tiempo después necesario *alter ego*— en la revista *Carteles*, las cuales se editaron bajo el título *Un oficio del siglo XX*, ya en pleno gobierno revolucionario. Es justo tras el triunfo de la Revolución que Cabrera Infante también fue nombrado director del Consejo Nacional de Cultura, cargo que lo llevó a Estados Unidos en gira oficial con Fidel Castro.

Si bien su labor en el ámbito cultural se afianza con *Así en la paz como en la guerra*, el rol más relevante del autor destaca con su participación en *Lunes de Revolución*, un magazín cultural que con el tiempo se consolidó como el espacio editorial más importante del movimiento revolucionario en Cuba. Cabrera Infante ya trabajaba en el periódico *Revolución* —del cual *Lunes* era suplemento— como subdirector, y es por petición de Carlos Franqui, director del periódico, que Cabrera pasa a ser director del suplemento. La relevancia de su trabajo es descrita por William Luis en los siguientes términos:

Bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante y la subdirección de Pablo Armando Fernández, *Lunes* cumplió una función muy diferente a la de las revistas de otras épocas. Si estas intentaron promover una determinada filosofía, el suplemento atrajo a un grupo diverso de escritores de diferentes ideologías, géneros y generaciones. Tampoco era un magazín exclusivamente literario; en él se publicaron tanto textos literarios como políticos: se cuestionaba la diferencia entre lo uno y lo otro y se hacía poca distinción entre ambos.¹²

La poca distinción a la que se refiere Luis es en términos editoriales, no genéricos. Esto habla de una apertura muy particular como postura dentro de *Lunes*, en el cual trabajaron escritores como Virgilio Piñera y Heberto Padilla, e incluso se publicaron colaboraciones directas del *Che* Guevara y de Raúl Castro, a la par de colaboraciones y traducciones de una lista de autores riquísima, que va desde Borges y Fuentes hasta Sartre y Camus.

¹² William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*, p. 20.

A pesar del éxito que tuvo el suplemento —William Luis comenta que su tiraje pasó de los 100, 000 ejemplares a 250, 000 en su último número del 6 de noviembre de 1961—, pronto se haría evidente que la postura abierta de *Lunes*, bastión de la diversidad de pensamiento y creación artística, también se percibía —desde el socialismo— como una actitud cosmopolita burguesa. Hay que decir que la Revolución cubana no fue socialista desde un principio, sino que tomó este carácter debido a la necesidad de encontrar un sustento ideológico firme y, a la par, tanto apoyo bélico como económico para hacer frente al intervencionismo estadounidense.¹³

Ya en esta coyuntura política, el papel de la cultura debía cambiar, como lo expone Armando Pereira al comentar la idea de “baño social” de Roque Dalton, una entre tantas que se ensayaron en torno al deber de los intelectuales, pero que muestra con claridad el programa estético de la Revolución y el rol social del artista en dicho contexto:

“Baño social” implica abandonar la esfera de las reflexiones literarias, artísticas y filosóficas como algo separado de la vida cotidiana; implica, sobre todo, que el intelectual participe, como un ciudadano más, de la vida productiva de la sociedad en los talleres, en las fábricas, en las cooperativas agrícolas, y si por añadidura escribe,

¹³ Las fuentes citadas a continuación tienen la particularidad de mostrar, dada su cercanía con los hechos históricos, una suerte de justificación respecto de la alineación de Cuba con el bloque socialista. Gérard Pierre-Charles afirma que no se debe ver el periodo de transición del movimiento revolucionario “como una sucesión de saltos y etapas acaecidas linealmente, sino más bien como un movimiento ininterrumpido en la concretización del cual la acción revolucionaria capta y traduce el determinismo histórico” (p. 158). Para este autor, las condiciones sociales y políticas imperantes desde principios de la década de los 50 son parte de un proceso que necesariamente derivaría en la adscripción de la nación caribeña al modelo socialista: “la fuerza y la influencia, en el plano de organizativo e ideológico, del Partido Socialista Popular, un partido de gran prestigio, profundamente ligado con las masas, cuyos militantes y dirigentes (en particular Blás Roca y Carlos Rafael Rodríguez) brindaron a la revolución a la par con su capacidad y experiencia política, su colaboración más entregada, contribuyendo en el terreno ideológico y político a encauzar a la misma hacia el camino socialista” (Gérard Pierre-Charles, *Génesis de la Revolución cubana*, pp. 165-166). La idea de un preconcebido final socialista coincide, en el discurso oficial, con los principios del Manifiesto-programa del Movimiento 26 de julio, en donde los integrantes declaran: “Quede constancia, asimismo, de que pensamos en Revolución de veras. No estamos en esta lucha simplemente para expulsar del poder a la pandilla de desalmados que lo detenta ni para conformarnos con una mera sustitución de mandones [...] Queremos nación cabal y digna en medio de la comunidad americana; queremos democracia justa y funcional; queremos economía independiente y productiva” (Enrique González Pedrero, *La Revolución cubana*, pp.91-92). Dichos principios se volvieron efectivos en el programa socioeconómico de Cuba una vez establecida la única forma, la socialista; sin embargo, en lo político también se efectuaron cambios súbitos hacia la supresión de la democracia, aunada a la de las libertades de expresión.

pinta o compone música, enhorabuena. Pero de lo que se trata es de que aprenda a reconocerse como integrante de esa clase obrera que produce la riqueza material de la colectividad en la que vive, que su identidad no emane más del universo abstracto de las ideas, sino de la vida material que lo rodea.¹⁴

Esta necesidad revolucionaria implica en términos de creación una separación de la estética vanguardista, un distanciamiento de lo que se considera excéntrico en lo formal y “frívolo” en el contenido. Justamente el problema con *Lunes* empieza por disputas entre organismos gubernamentales abocados a la cultura y la férrea postura abierta del magazín. El cierre del suplemento se anticipa con el famoso asunto del cortometraje *P.M.*, en el que se mostraba una noche habanera común, con la cultura negra y la fiesta en primera plana y al natural:

Lunes entró en desacuerdo con miembros del Partido Comunista que ocupaban posiciones clave no sólo en la Dirección de Cultura, sino también en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El incidente más polémico ocurrió en 1961, con la censura y la confiscación del documental de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal, *P.M.* [...] Según nuestra observación es difícil percatar [sic] el peligro que representaba *P.M.* Tal vez la respuesta se encuentre no en el documental sino en el contexto mismo.¹⁵

Y por supuesto es así. La idea de “baño social” requiere del artista su voluntad de mostrar *lo que es en realidad* la sociedad cubana socialista y, en ese sentido, un grupo de negros tocando música popular en la noche, disfrutando de la bebida en cabarets y clubes nocturnos —hasta antes de la Revolución muy frecuentados por estadounidenses— es la menos adecuada para la construcción de una realidad revolucionaria tal como la imaginaban los censores. Se debe decir que no hay en el documental “reflexiones abstractas” sino la “vida cotidiana”, sólo que no la ideal. Tampoco hay técnicas de filmación extrañas, sino un realismo directo, por lo cual es claro que estéticamente *P.M.* cumplía con lo formal en la

¹⁴ Armando Pereira, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, p. 14.

¹⁵ William Luis, *op. cit.*, p. 37.

cultura revolucionaria, al igual que los primeros cuentos de Cabrera Infante que no tuvieron mal recibimiento, en parte, porque describían la represión de la dictadura de Batista.

Si bien antes del exilio la literatura del cubano nunca fue atacada de frente, en la base de la postulación fundamental del arte en la nueva cultura revolucionaria se encuentra el rechazo a cuestionarse sobre el estatuto de la literatura en relación con lo “real”. Esto sería considerado un aspecto abstracto, un “malabarismo” técnico en el interior de la narrativa, cuando lo que se busca es un compromiso con la sociedad, a favor de una consciencia autocrítica, no del individuo, sino de la colectividad:

La función cognoscitiva del arte no sólo se opone a las funciones que las vanguardias de este siglo le habían asignado al arte y a la literatura en la sociedad contemporánea: el arte como juego, como placer, como expresión de la conciencia atormentada del sujeto, como manifestación del flujo del inconsciente, etc., sino que ante todo postula, aunque quizás no de una manera explícita, un cierto género —el realismo— que insensiblemente pasa a colocarse por encima de los otros géneros, sencillamente porque es el que, en palabras de Lukács, logra desplegar un conocimiento más completo, profundo y objetivo de la realidad que describe.¹⁶

Pero lo anterior es sumamente cuestionable dada la naturaleza de la ficción. Este es un aspecto de primer orden en la narrativa de Cabrera Infante y lo analizaré detalladamente, puesto que es en la conciencia de la capacidad representativa de la ficción donde se asientan las bases para la configuración metafictional de los textos. Por supuesto, las obras del autor cubano que mejor ejemplifican los rasgos metafictionales de su poética se publican después de su exilio de Cuba, en 1965 —y se puede asegurar que son resultado de este suceso. El incidente de *P.M.* llegó a su punto más elevado con esas repetidísimas “Palabras a los intelectuales”, de Fidel Castro, con las cuales se zanjaba el asunto de la proyección del documental y se revelaba el fin del suplemento dirigido Cabrera Infante, reduciendo así no

¹⁶ Pereira, *op.cit.*, p. 21.

sólo un espacio de expresión artística inclusiva sino también cualquier posibilidad de publicar alguna crítica sobre las políticas del régimen.

El impulso a la difusión de revistas y el ir y venir de intelectuales debido a la apertura o represión de los gobiernos cubanos anteriores —desde el primer gobierno de Batista hasta su último golpe de estado— son las razones de la tensión ideológica respecto al arte al concretarse la Revolución, pero también revelan la diversidad y riqueza promovida por el suplemento cultural *Lunes*. Al cierre de éste, la literatura dentro de la isla intenta adherirse a la estética planteada como “funcional” para la creación de conciencia social y el reflejo de la lucha de clases.

Este es el contexto cultural y literario de los dos primeros libros de Cabrera Infante, de su tiempo y labor en la isla. Su obra central, *Tres tristes tigres*, primero llevó por título *Vista del amanecer en el trópico*, y ganó el premio Biblioteca Breve de Seix-Barral en 1964. No obstante, no fue sino hasta 1967 que fue publicada en España por dicha editorial bajo el título que el autor acorta como *TTT*.¹⁷

Es a partir de su exilio cuando se evidencia la falta de un contexto primario con el cuál contraponer los textos del cubano. El estudio de Armando Pereira sobre la novela de la Revolución no analiza la literatura de Cabrera Infante precisamente por no encontrarse ya en la isla; el exilio no elimina su pertenencia a la tradición cubana, sino que a partir de él se suscitan revisiones con múltiples hipótesis de trabajo. Por ejemplo, su inclusión en el contexto de la narrativa cubana posterior a 1965 por parte de Seymour Menton revela un juicio mucho más duro que la disidencia política, pues caracteriza *TTT* a partir del “Prólogo”

¹⁷ Para referirme a *Tres tristes tigres* en lo sucesivo, adopto esta contracción aprobada por el autor. También es oportuno señalar que todas las referencias a la novela están tomadas de la edición de Cátedra.

de una manera que considero polémica, no porque sea un mal procedimiento retomar el paratexto sino por la base moralista de este crítico:

Aun teniendo en cuenta esta nueva actitud del autor y su nostalgia por La Habana anterior a 1959, sus recuerdos son básicamente «memorias del subdesarrollo», como las denominó Edmundo Desnoes. Esto es obvio desde el prólogo mismo de la novela, en el que se muestra al servil maestro de ceremonias del cabaret Tropicana presentando el espectáculo no en castellano, sino en Spanglish [...]. *El tono frívolo del prólogo se mantiene a través de las 451 páginas de la novela, cuya extensión refleja la locuacidad consabida del cubano.* De una manera parecida, la falta de una fábula bien estructurada que pudiera servir de eje novelístico refleja la espontaneidad y la improvisación que se asocian con el carácter nacional de los cubanos en la obra y en la realidad.¹⁸

Desde mi punto de vista, la lectura de Menton está determinada por una confrontación de nacionalismo *versus* cosmopolitismo resultado de un intento de análisis muy subjetivo, básico en lo concerniente al contexto festivo de los personajes; además, fuerza el esquema de lectura de la novela tradicional dentro de un libro cuyas modificaciones estructurales guían la lectura fuera de la definición del realismo canónico. Además, muchos de los estudios contemporáneos a la publicación de *TTT*—enfocados en lo oral— desmienten las conexiones entre el carácter “nacional de los cubanos” y la estructura compleja del texto.

Ahora bien, si ya es difícil trazar el vínculo entre el contexto literario en Cuba y este texto de 1967, la publicación de *Vista del amanecer en el trópico* en 1974, recompuesta con todo lo político que sobró de la primera versión de *TTT*, tampoco representa una respuesta literaria acorde con las exigencias del realismo crítico que se difunde en la isla, sino a una de las labores sobre las que reflexionó Cabrera Infante en su obra posterior: la reescritura. La dimensión estructural de este *Vista...* se vincula con *Así en la paz...* y con *TTT* por el uso de fragmentos que aparentan una continuidad lineal, pues comienza con el proceso de Conquista y culmina, por medio de saltos temporales, con la represión del régimen de Castro. Así, el

¹⁸ Seymour Menton, *La narrativa de la revolución cubana*, p. 74. El subrayado es mío.

autor muestra una postura abierta y crítica, pues no cuestiona sólo la visión socialista: sin dejar fuera a las dictaduras, la síntesis de la historia cubana en *Vista del amanecer en el trópico* adquiere una dimensión de crítica política declarada.

Como mencioné, las obras posteriores —*Un oficio del siglo XX*, *Arcadia todas las noches* y *Exorcismo de esti(l)lo*— representan la vertiente discursiva ensayística y permiten observar la multiplicidad de formas que entran en juego para constituir el concepto de literatura que concibe el autor, aunque tampoco están exentas de retruécanos, verbales o formales, que también apuntan a una discusión entre realidad y ficción desde el lenguaje.¹⁹

Bajo estas consideraciones se puede plantear que *La Habana para un infante difunto* (1979) constituye —a primera vista— una modificación en la tendencia escritural del autor. Presentado como un texto con marcados rasgos autobiográficos, *La Habana...* cuenta la juventud de un niño nacido en una provincia cubana que se muda a la capital para descubrir, entre otras cosas, el erotismo, la literatura y el cine. Este primer motivo concuerda con la vida del autor y es por este y una serie de datos relevantes que se le ha considerado más autobiografía que novela. La memoria como método de evocación de un pasado perdido cobra mayor relevancia a partir de esta obra, y modifica el interés de Cabrera Infante por el lenguaje, pues aunque el carácter fascinante del juego con las palabras es una marca indeleble de su estilo, será el problema de la representación —lo que la literatura puede referir en relación con la realidad— el que se torna central.

Mea Cuba (1991) es una de las últimas publicaciones en vida del autor y sigue la vertiente ensayística, donde la crítica desde la exposición del ámbito literario en Cuba deja

¹⁹ Con motivo de la clasificación de los libros de Cabrera Infante a partir de sus variantes genéricas y su configuración ficcional y no ficcional es necesario remitir al lector a los esquemas que plantea Claudia Hammerschmidt de los textos del autor cubano: Cf. Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, pp. 38-40.

ver los estragos del régimen castrista. Con *Delito por bailar el chachachá* (1995), una colección de cuentos, Cabrera Infante regresa a la forma más breve de su práctica literaria, género que no había publicado en más de dos décadas. Otra de las muestras más claras del afán de reescritura y de las conexiones ineludibles entre sus obras es la constitución de *Ella cantaba boleros* (1996), una suerte de miscelánea estrechamente vinculada con *TTT* y *La Habana para un infante difunto*.

Así la obra toda del cubano se ubica en una posición central, no sólo como ejemplo de respuesta literaria a momentos coyunturales en la cultura de su país, sino como postura estética frente a los problemas más básicos y sugerentes de la literatura. El reconocimiento y exploración de estos rasgos ubica los textos de Cabrera Infante en particular relación con los de dos autores que han sido referencias forzosas, no sólo al hablar de literatura de la isla o el Caribe, sino de Latinoamérica en sí: Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Enrico Mario Santí comenta el rol de estos dos escritores frente a nuestro autor, en lo que respecta a su pertenencia, por lo menos como antecesores, a la nómina del *boom*:

Pero a mí al menos se me hace difícil ver a Carpentier siquiera como un componente equívoco de un llamado boom cubano [...] Lezama Lima, a pesar de lo que ha querido decir la crítica más interesada al respecto, es un gran poeta, acaso el más grande de Cuba en este siglo, pero no un novelista en el sentido profesional del término, o siquiera un ensayista de corte moderno. Es significativo que de los tres escritores más prominentes que quedarían en esa lista, Cabrera Infante ocupe un lugar, a un tiempo central y marginal dentro del canon del *boom*.²⁰

Es verdad que los proyectos de Carpentier y Lezama tienen sus bases en fuentes diversas y, hasta cierto punto, alejadas de la poética de Cabrera Infante: por un lado, entre los dos escritores hay seis años de diferencia en edad pero en lo que respecta a la labor literaria se percibe que Lezama —con todo y que también participó en protestas políticas y

²⁰ Enrico Mario Santí, *Bienes del siglo sobre cultura cubana*, p. 257.

que alcanzó una innegable calidad literaria en *Orígenes*— se encuentra más restringido al ámbito cubano, en comparación con la eminente influencia de la literatura francesa en la obra de Carpentier. En ambos autores, el impulso de innovación y preocupación por la eficacia expresiva del estilo anticipan de algún modo la literatura del gibareense. De igual forma, la de este último no se enlaza con los proyectos realistas o de realismo socialista contemporáneos a él, sino que se acerca tanto el estilo de Lezama como al de Carpentier en términos de uso del lenguaje, aunque dichos autores están enmarcados por la crítica literaria en el concepto de *barroco*.²¹

Me parece que la categoría del *barroco* no caracteriza los textos de Cabrera Infante con precisión —pues su manejo de las palabras responde a una reflexión sobre la capacidad intrínseca del lenguaje para re-presentar—, pero sí se puede usar con ciertos matices, sobre todo porque, desde mi perspectiva, la poética de Cabrera se presenta como un punto intermedio entre lo que se puede considerar *barroco* en Carpentier y Lezama y lo que el propio Sarduy teoriza como *neobarroco*,²² observable en sus novelas y quizás aún en las de Reynaldo Arenas.

La tendencia a cuestionar la capacidad representativa del lenguaje, como lo hace notar indirectamente el estudio de Pereira, se da justo en autores exiliados, como Sarduy y Arenas, además del propio Cabrera Infante, a quien se puede tomar como un antecesor inmediato que lleva el lenguaje al límite con base en lo lúdico. Por esto es necesario tratar de establecer un marco más amplio que muestre en qué medida la literatura de Cabrera establece un diálogo

²¹ Cf. Malcuzyński, Pierret, *El campo conceptual del (neo)barroco (recorrido histórico y etimológico)*, 2006. Su análisis sobre la literatura cubana se extendió, por la vía del carnaval, precisamente hacia la noción de neobarroco de Sarduy, en la que también se engloba a Cabrera Infante

²² De nueva cuenta nos referimos al ineludible trabajo de Pierret Malcuzyński, quien desde su tesis doctoral ya había abordado la obra de Cabrera Infante con base en las categorías bajtinianas del carnaval y la polifonía (Cf. Pierret Malcuzyński, *La fiction néo-baroque aux Amériques, 1960-1970 : littérature carnavalescée et aliénation narrative chez Hubert Aquin, Guillermo Cabrera Infante et Thomas Pynchon*, 1981).

con otros autores además de los cubanos. Dicho marco es forzosamente el latinoamericano puesto que, a pesar de su exilio, el gibarense nunca cambió la lengua española por la inglesa,²³ de modo que el medio de expresión remite a esa época en la que se tiende a ubicarlo, sobre todo por la relevancia de *TTT*: el *boom* latinoamericano.

1.1.2 La narrativa de Cabrera Infante en diálogo con el *boom*

La idea del *boom* latinoamericano es uno de los conceptos más discutidos por la crítica literaria abocada al estudio de la producción hispanohablante de la década de los años sesenta, básicamente. Muchos autores han insistido en problematizar el término, desmembrándolo y señalando lo controversial de la formulación. Incluso un concepto ligeramente menos controversial como el de “Nueva narrativa latinoamericana” es cuestionado por David Viñas en su ensayo “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, donde el crítico expone lo problemático del concepto:

1) “¿Narrativa?” Como núcleo sustantivo me parece el más nítido. Por su verificable densidad como común denominador del proceso. Entendiéndolo, desde ya, en su mayor latitud, puesto que involucraría desde los cuentos de Borges (quien, que se sepa, jamás desbordó los imprecisos caracteres del relato breve) hasta la franja más específica de la novela en tanto tal. 2) “¿Latinoamericana?” De acuerdo. Dejando momentáneamente en suspenso el elemento ideológico —a discutir— del “latinoamericanismo”, y comprendiendo, por supuesto, en este rubro geográfico pero esquivo al Brasil, Haití, y las Antillas. De acuerdo, repito. Pero 3) “¿Nueva?” ¿*Nueva narrativa*? Del tríptico denominativo es el que más me resulta problemático (por lo menos a nivel nominalista) [...] *nuevo, nueva*, ¿en qué óptica? ¿Para quiénes?²⁴

²³ Ricardo Baxieras Borrel enfatiza esa condición de exiliado que sufrió el autor gibarense: “El exilio denota, si se quiere, una suerte de metáfora del propio escritor, un estar afuera que en el caso de Cabrera Infante no es tanto un exilio ideológico —que también—, sino un lugar discursivo desde el que se inscribe su literatura. Es una diferencia de lengua, un extrañamiento de la propia lengua en la que se escribe, forzándola hasta su ruptura o descentramiento” (Ricardo Baxeiras Borrel, *Tres tristes tigres y la poética de Guillermo Cabrera Infante*, p. 33).

²⁴ David Viñas, “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, pp. 29-30.

Ni que decir del *boom*, al que únicamente se relaciona con un ardid publicitario y en todo caso se le toma como una denominación temporal imprecisa.²⁵ El problema de la novedad expuesto por Viñas reside en una continuidad que se corta al menos en dos sentidos: primero, por lo que este estudioso menciona —pero que muchos rehuyeron— que no es la inclusión de Borges en el *boom* sino la relevancia del cuento como antecedente de las novelas que lo “constituyen”; en segundo lugar, esa continuidad se puso en duda por los comentarios de escritores y críticos, aunque se debe más a lo escrito por José Donoso en torno al término.

La teorización de cada elemento permite vislumbrar una doble intención por homogeneizar, en primer lugar, la literatura americana en lengua española en la palabra “latinoamericano”; en segundo lugar, la idea de lo nuevo —que caracteriza al *boom* como tal con todas sus acepciones peyorativas o positivas— abarca todo tipo de fenómenos culturales restringidos a una época específica: la expansión editorial, el creciente consumo en masa de literatura —lo cual implica la integración del libro como “producto” al Mercado,²⁶— y, de igual forma, la legitimación mediante premios y concursos literarios. Todo esto aunado a la innegable calidad de los programas estéticos de cada autor, y estos últimos, aunque diversos y a veces disímiles, quedan enmarcados en la categoría del *boom*. No obstante, la crítica ha avanzado al respecto y, a la distancia, es un poco más fácil ubicar los detalles del fenómeno,

²⁵ De igual forma lo plantea Jorge Lafforgue: “Ante todo, ¿qué es esto de la nueva novela latinoamericana? Hay dos respuestas previsibles: la primera, se vive un presente pletórico; la segunda, nos hallamos ante una mera maniobra publicitaria. Desde ya, ni lo uno ni lo otro. Y sí ambas cosas a la vez; y muchas otras también” (Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana I*, p. 13). Este autor sigue la línea de los otros críticos que a continuación se mencionan al no considerar al cuento, aunque sí plantea una continuidad y desarrollo del género novelístico.

²⁶ Ángel Rama enumera las editoriales que impulsaron a ciertos autores de la época: “Así Losada descubrió a Roa Bastos (*Hijo de hombre*), Fabril Editora a Onetti (*El astillero*), Sudamericana a Moyano, aunque la más exitosa fue Seix Barral cuyo premio, desde que en 1962 distinguió a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, reveló una tendencia a la narrativa latinoamericana con textos de la importancia de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y, como conclusión, *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso” (Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, p. 66). El dato es interesante aunque poco preciso en lo que a Cabrera se refiere, ya que el texto premiado se titulaba *Vista del amanecer en el trópico* y de esta tomó la mayor parte del material para *TTT*.

tal como lo hace Renato Martínez Torres al referirse al establecimiento de un “foco” temporal y sus implicaciones literarias:

Los estudiosos del boom, después de aplicar el plumero, el bisturí, o la mano de hierro, según la particularidad de su oficio crítico, han concordado en que este fenómeno es de sustancia heterogénea. Un intento de borrar la imprecisión temporal y constitutiva que rodea a su *corpus* ha sido asignarle un epicentro en la novela latinoamericana de los sesenta. No con poca razón: en 1963 se publica *Rayuela*, de Julio Cortázar; en 1964, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; en 1966, *Paradiso* de José Lezama Lima, y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. En 1967 aparece la portentosa *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, se edita en 1970. Sin embargo este intento definitorio es obviamente restrictivo. Por una parte, deja de lado al cuento, constituyente de primerísimo orden del boom, casi siempre un eslabón original de la producción novelesca de estos autores, y por otro lado, secciona la narrativa del boom limpiamente de su historia y antecedentes.²⁷

Cabe destacar esa heterogeneidad que saltaba a la vista e irritaba a la mayoría de los involucrados, especialistas o escritores, pues consideraban inconciliables ciertas poéticas (para poner un ejemplo basta con contraponer la literatura de Cabrera Infante y la de Vargas Llosa, y caracterizar el *boom* a partir de ellas).²⁸ Por otro lado, la estrategia de focalización en el género novelístico —aunque muchos textos narrativos eludían estructuralmente esa definición— dejó de lado las innovaciones y la sólida estética que cada autor alcanzó en la práctica del cuento. Como mencioné, el mismo Cabrera Infante inició así su carrera literaria y jamás se distanció del uso de la fragmentariedad y la brevedad salvo en ciertos textos.

Para profundizar en la definición temporal y genérica del *boom* es necesario volver a una de las fuentes por antonomasia de la discusión: *Historia personal del boom* de José Donoso. En este libro el autor expone su percepción del fenómeno y, sobre todo, lo que

²⁷ Renato Martínez Torres, *Para una relectura del boom: populismo y otredad*, p. 13.

²⁸ Ya mencionaba John S. Brushwood la dificultad de ubicar a los distintos autores y obras en los años del boom: “El simple hecho de la aproximación a la narrativa reciente crea problemas de organización y síntesis que no se presentan al discutir obras más distanciadas en el tiempo. La calidad generalmente alta de las novelas hace que la selección entre ellas sea un proceso necesario y penoso” (John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, p. 256).

motivó la aparición de novelas y autores agrupados bajo dicho término: “[...] los grandes nombres de la novela «literaria» de la primera mitad de este siglo escrita en castellano — tanto hispanoamericanos como españoles— *se han desvanecido* en comparación con sus contemporáneos alemanes, norteamericanos, franceses e ingleses, *sin dejar huella en la formación de los novelistas actuales*”.²⁹

Donoso no sólo deja fuera del panorama el papel que jugó el cuento en el impulso literario de la época, sino que niega por completo a otros autores que si bien no pretenden escribir de una manera abiertamente rebelde contra el realismo, tampoco aspiraban a afiliarse por completo a la estética regionalista que dominaba en la novela, y sí aportaron mucho, no sólo al contexto de la época delimitada por el *boom*, sino a la formación de sus escritores, pues a pesar de los problemas de difusión, los autores de las décadas pasadas fungieron como un parámetro, ya para negarlo, ya para dialogar. Ángel Rama critica abiertamente a Donoso por lo anterior:

La percepción de Donoso es estrictamente literaria y ni siquiera tiene en cuenta el rasgo más definitorio del boom que fue el consumo masivo de narraciones latinoamericanas [...]. No es ocioso señalarlo porque, al ofrecer una visión literaria del fenómeno y situarlo centralmente en la década de los sesenta, Donoso establece una línea divisoria entre lo nuevo pleno y lo anterior que sería un “espacio desierto” pero donde están libros de Cortázar, Onetti, Rulfo, Guimaraes Rosa, Lispector y la obra capital de Borges que tiene mayores vínculos con la nueva narrativa que la de otros contemporáneos como Carpentier [...].³⁰

Quizás es un poco excesiva la formulación del autor chileno, y Rama tiene razón al destacar la presencia de estos autores capitales, sin embargo, hay algo de los comentarios de Donoso que escapa a la visión de Rama pues, aunque está conciente de que para estos autores lo preponderante es “la estructura narrativa y el manejo de la lengua”, no alcanza a discernir

²⁹ José Donoso, *Historia personal del boom*, p. 12. El subrayado es mío.

³⁰ Ángel Rama, *op. cit.*, pp. 64-65.

la relevancia del planteamiento del chileno cuando éste critica las “pobres miras” literarias de la estética precedente:

[...] y al adoptarlas y difundirlas [esas miras] definieron uno de los cánones del gusto literario que más daño han hecho a la novela hispanoamericana y que los no muy avisados todavía aplican: que la *precisión* para retratar las cosas nuestras, la *verosimilitud* comprobable que tiende a transformar a la novela en un documento fiel que retrata o recoge un segmento de la realidad unívoca, es el único, el verdadero criterio de la excelencia.³¹

Este es el problema capital a los escritores contemporáneos al chileno, y no es que no se encuentre en los escritores hispanoamericanos anteriores a los sesenta —pues definitivamente está— sino que en la literatura de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Sartre, entre otros mencionados por Donoso, el aspecto de la representación de realidades a través del lenguaje está abiertamente declarado. Quizás la negación de los antecesores parezca obvia y necesaria si se considera la tensión entre una tendencia literaria y otra, pero lo que implica es una forma de explorar el estatuto de ficción y también la eficacia de lo estético en relación con la exposición directa de un tema social o político con claridad, para crear conciencia en la sociedad.

La posibilidad de escudriñar los límites de la ficción o los problemas de la enunciación es uno de los rasgos mediante los que se puede probar un vínculo entre los autores de la época, ya que justamente las novelas del *boom* más ricas en términos estructurales y semánticos son aquellas que cimientan su complejidad espacial, temporal, o discursiva en relación con lo “propio” de cada región; y algunas de ellas, que no todas, se acercan al problema de la ficción en sí. Donoso plantea que “este empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comprobable «nuestro» —problemas sociales, razas, paisajes, etc.— que se transformó en la vara para medir la calidad literaria, fue lo que más

³¹ Donoso, *op. cit.*, p 24. El subrayado es mío.

trabas puso a la novela, puesto que la calidad de una obra sólo podía ser apreciada por los habitantes de un país o de la región descrita, y sólo a ellos incumbía”.³²

Así, la tensión entre el realismo mimético tradicional y las nuevas formas de la narrativa se extiende hasta la cuestión de la “universalidad” y la vigencia. Las obras en la época del *boom* que abordan los aspectos mencionados por Donoso como “nuestros” no son pocas, pero la formulación sigue un camino distinto a la mera exposición de fenómenos sociales. De ahí su riqueza y el conflicto con los escritores que quedan fuera, muchas veces tajantemente, de la nómina del término por escribir en clave desapegados del realismo mágico o de la formulación fantástica de las culturas locales. Lo “universal” tendería a ser entonces algo reconocible como humano sin importar la región o las tradiciones, y la vigencia, la posibilidad de entender la obra a pesar del paso del tiempo radicaría en el reconocimiento de eso humano general.

Todo esto es de suma importancia al abordar la relación que se puede establecer entre la literatura de Cabrera Infante y el contexto latinoamericano. Si bien la condición de exiliado del autor cubano lo extrae de las tendencias de la narrativa en la isla, existen rasgos en común de sus textos con los de algunos escritores del *boom*, aunque él mismo ponía en duda la supuesta filiación de su literatura con dicha categoría al mostrar su consciencia sobre el parámetro del exilio:

Fue en una revista bonaerense, *Primera Plana*, en el año de gracia y desgracia de 1967, que vi por primera vez la palabra Boom, con mayúscula y asociada a la literatura, concretamente a la novela más o menos en español desde el Río Grande hasta la Patagonia. No sé por qué oscura razón figuraba yo en una relación más o menos exhaustiva —después de todo no había porque cansarse componiendo esa lista: los nombres elegidos eran sólo tres o cuatro, tal vez cinco, que es un número mágico— de novelistas más o menos exiliados. Ciertamente yo era un verdadero exiliado pero no era un novelista, ni siquiera había publicado una novela ya que *Tres tristes tigres*, impresa en ese año fatal de 1967, nunca fue una novela y siempre fue

³² Donoso, *op. cit.*, pp. 25-26.

un libro. Al menos así lo quise yo. Pero el escritor propone y el editor dispone y fue este quien decretó que *TTT* fuera desde ahora en adelante una novela. Fue esa revista que determinó que ese libro mío debía figurar en su lista y asoció mi nombre con el Boom.³³

El tono irónico del texto denota la ambigüedad de lo que aparentemente es seguro dentro del *boom*: autores, idioma, región. Nada es concreto, y en verdad es así, salvo por la década en la que se reconoce a la mayoría de los autores. Además destaca la filiación genérica del texto con el que ingresa a la nómina del *boom*, con lo cual deja claro, no sólo que *TTT* pretendía ir contra la idea de novela (al menos la convencional) sino que el cuento queda fuera de la evaluación estética del *boom* en esos años; si no fuese así, Cabrera hubiera sido considerado por *Así en la paz como en la guerra* debido a su manejo de distintos tipos de formas discursivas.

Este detalle es el que enfatiza Renato Martínez Torres al hablar de los cuentos que anteceden a las novelas: “todo lo anterior, justifica que se formulen los siguientes asertos: primero, que mientras el boom de la novela ocurre en los sesenta, el del cuento, gestador de esta pequeña épica literaria, ocurría ya en los cincuenta. Segundo, que la novela, en los sesenta, muestra una mayor conciencia de pertenencia a un movimiento, busca en lo temático y lo formal una cierta unidad literaria”.³⁴

En definitiva es discutible la “conciencia de pertenencia a un movimiento” puesto que el propio Cabrera Infante menciona que no hay tal,³⁵ y en efecto, la diversidad de poéticas y la libertad de cada autor no posibilita dicha noción. Desde mi punto de vista, la búsqueda formal y temática es inherente a cualquier escritor, aunque el aspecto de verosimilitud que

³³ Guillermo Cabrera Infante, “Include me out”, *Mariel*, p. 4.

³⁴ Martínez Torres, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 4.

mencioné sí resulta un rasgo equiparable constante y compartido entre ciertas novelas de la época.

Es precisamente por la reflexión sobre el estatuto de ficción de la literatura, la posición del narrador y el desarrollo de problemas “propios” —¿qué más propio y regional en Cabrera Infante que *La Habana de noche*?— que se puede incluir a Cabrera Infante en el *boom*, por sus cuentos y *TTT*, pero también a partir de esto es posible sostener un juicio estético extensible a su obra posterior a los sesenta, como lo menciona Enrico Mario Santí al zanjar la cuestión desde la influencia de Joyce como parámetro asignado por Emir Rodríguez Monegal:

Si en efecto aceptamos que la novela del boom, al decir de Emir, se caracteriza por su manejo experimental de la herencia joyceana, por el cual “el lenguaje pasa a primer plano para definir el sistema de cada libro”; es decir, si la novela del boom no es sino la llamada novela del lenguaje, entonces resulta evidente que *TTT* representaría la destilación de esa poética de una manera mucho más representativa que, digamos por caso, novelas como *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad*, que siguen más de cerca la tradición realista.³⁶

Por supuesto, como mencioné al hablar de su obra en general, la influencia que recibió su literatura tampoco es “unívoca” como lo querría Donoso: para Cabrera no sólo existen los autores europeos y de habla inglesa, sino que su tradición literaria cubana entra de lleno en el diálogo —paródico e intertextual— establecido en el interior de sus textos sobre lo que es la literatura. El balance entre sus lecturas extranjeras y nacionales permite vislumbrar que la vigencia de la obra del cubano radica en una discusión situada en un contexto cultural específico y, a la vez, centrada en el fenómeno escritural y su relación con lo real, problema que no es exclusivo del ser “latinoamericano”. El *boom*, a pesar de su controversial existencia, ayudó a mostrar que las letras latinoamericanas, en particular el género narrativo,

³⁶ Enrico Mario Santí, *op. cit.*, p. 258.

poseían una vertiente, si no “original” al estilo romántico, sí con cuestiones propias que aluden a conceptos tan extensos como el de la posmodernidad o al devorador realismo mágico.³⁷

Por lo tanto, desde los cuentos de *Así en la paz como en la guerra*, Cabrera Infante no opta por el costumbrismo o el regionalismo y con ello permite hacer una lectura del estado de sitio que las dictaduras —en cualquier momento, época y de cualquier signo ideológico— imponen a la sociedad. También el proyecto estético-narrativo de *Rayuela* resuena en *Tres tristes tigres* —así lo ha sostenido la crítica— bajo el concepto de *obra abierta* de Humberto Eco,³⁸ y ese tipo de enfoques, que fueron los primeros en publicarse, guían incluso buena parte del análisis de la narrativa de los sesenta y setenta.

La perspectiva adoptada por estos primeros acercamientos a la obra central del cubano es sintomático, porque mientras en *Rayuela* se apela directamente al lector desde el mapa de lectura, Cabrera Infante propone una ficción que pasa a ser la “novela” más arriesgada del *boom* debido a, por lo menos, tres ejes que constituyen problemas intrínsecos a la narrativa: la configuración del texto, su reflexión sobre la literatura y la presentación plurisémica del lenguaje. La forma de apelar al lector se da sin proponerle planes complicados explícitos, sino complejizando el hecho narrativo, tal como sucede en las obras europeas de las que se nutre: *Tristram Shandy* y *Ulysses*.

De tal suerte, se pueden recorrer los textos del autor cubano siguiendo esa triple

³⁷ Ángel Rama señala que: “No sólo es legítimo interrogarse sobre las opciones del boom, entendido como un proceso que se superpone a la producción literaria, sino también sobre su acción —desembocada o subterránea— en la producción de nuevas obras y asimismo sobre sus efectos en el mismo comportamiento del escritor como hombre público que es” (Ángel Rama, “El boom en perspectiva”, *Más allá del boom: literatura y mercado*, p. 54.). Con ello propone poner atención en el fenómeno literario más que en la fama de cada escritor.

³⁸ El comentario expresa lo siguiente: “A diferencia de Cortázar, Cabrera Infante no ofrece la alternación regulada, *su libro es más abierto* que *Rayuela* y el lector tiene que hacer todo por sí mismo” (John S. Brushwood, *op. cit.*, p. 282. El subrayado es mío).

reflexión sobre la escritura: de la recreación histórica y la reescritura de *Vista del amanecer en el trópico* —quizás la exploración más afín a la literatura comprometida de la que el autor cubano se distanció— se puede dar un salto sin problemas a un impulso semejante al de *En busca del tiempo perdido* para hablar de *La Habana para un infante difunto*. De igual forma, los libros de ensayos y reseñas de Cabrera Infante muestran una versatilidad discursiva semejante a la de Borges y, a la vez —gracias a las múltiples referencias, alusiones y parodias— se muestran tan cosmopolitas como cualquier texto de Fuentes o Vargas Llosa. Y habría que establecer un vínculo sumamente sugerente con Cortazar y Borges en lo que respecta a la propia reescritura, motivo central de sus últimos libros, algunos no editados en vida: *Ella cantaba boleros*, *Cuerpos divinos* y *La ninfa inconstante*.

El objetivo de realizar una contextualización tan extensa es mostrar los puentes que existen entre los distintos ámbitos de los que Cabrera formó parte, además de dilucidar, desde el punto de vista de la historia literaria, la presencia de tan diversos intertextos dentro de sus obras. En el siguiente apartado abordaré la noción de parodia en sus ficciones y el desplazamiento paulatino hacia el dominio del tono irónico en su producción posterior a 1976, para así sentar los recursos formales sobre los que se erigen los efectos de la metaficción.

1.2.1 Parodia y entramados textuales

A la luz del contexto en el que vivió Cabrera Infante, su participación en el ajetreado ámbito cultural cubano, su propia formación y concepción de la literatura y el *boom*, queda claro que no es gratuita la aparición de largos y detallados estudios sobre la parodia en su obra desde que *Tres tristes tigres* fue publicada. Tras los cuentos de *Así en la paz como en la guerra*, de

corte social y con una tendencia crítica férrea, la poética de Cabrera Infante cambia y se orienta hacia la literatura en sí. Esto se percibe con mayor facilidad en *TTT*, novela en la que la parodia se despliega en distintos niveles y satura la narración a momentos.

Al reconocer una frase, una forma discursiva, algún elemento sintáctico o una fórmula de un autor dentro de un texto ajeno a su producción, se habla de parodia, aunque actualmente, y desde la teoría literaria posterior a los años 60, sea más común hablar de *intertextualidad*. No abordaré la larga discusión sobre los orígenes del término parodia, su uso indiscriminado y los avances que se dieron, gracias a la reflexión suscitada en la segunda mitad del siglo XX, respecto de cómo se puede entender y qué tipo de mecanismos son los que permiten definir los matices en la relación imitativa entre dos textos; sin embargo, el análisis de la obra de Cabrera Infante requiere delimitar la categoría a fin de concretar un estudio que vaya más allá de la mera caracterización de los referentes de las novelas.

Gracias a los trabajos de David Kiremidjian, Linda Hutcheon y Gerard Genette,³⁹ se puede hacer una distinción primera entre lo que se entiende por parodia desde su concepción clásica hasta aproximadamente el neoclásico (siglo XVIII) y las distintas formas de parodia que cambian con la perspectiva del romanticismo y el desarrollo crítico de la literatura — más consciente de los límites que impone la preceptiva— desde finales del siglo XIX y principios del XX en adelante.

A partir de esta consideración se pueden delimitar adecuadamente —bajo un criterio temporal— otros términos que circundan a la parodia (sátira, travestismo, incluso ironía) y

³⁹ La labor de estas tres figuras de la teoría literaria es relevante porque tratan, a veces refiriéndose entre ellos, la polémica historia de la parodia. El texto de Genette en particular sirve de base al de Kiremidjian y al de Hutcheon, que avanzan, no tanto en relación con la terminología del crítico francés como con la exploración de los mecanismos de la parodia, siempre distinguiéndola de otras prácticas intertextuales y aclarando los matices ahí donde es más difícil clasificar algún ejemplo contemporáneo.

con ello se evidencia la posibilidad de caracterizar prácticas intertextuales pertenecientes a ciertos contextos y relativas incluso a corrientes literarias identificables.⁴⁰

Ahora bien, en los últimos años del siglo XX y hasta la fecha se ha explorado la posibilidad de ver en la parodia una poética de la posmodernidad,⁴¹ no obstante los textos que utilizan la parodia hoy en día tienen tantos matices como épocas y textos la han modificado. Si las aproximaciones anteriores tuvieran una perspectiva que transitara entre lo sincrónico y lo diacrónico, como lo señala Elzbieta Sklodowska, no habría mayor dificultad al ampliar el análisis de la parodia; sin embargo, irónicamente, una insistente postura preceptiva ha tratado de encasillar el término en una suerte de canon paródico.

Entre la necesidad de una definición que trate la cuestión de la posmodernidad y los riesgos de la cerrazón teórica, la apuesta metodológica de Sklodowska se presenta como un parteaguas ya que, consciente del problema preceptivo, recupera matices que ayudan a distinguir las posibles realizaciones paródicas de cada texto y propone que:

- la clasificación de un discurso como paródico va a basarse en el reconocimiento de la presencia permanente, no incidental, de un pre-texto (texto originador) dentro del texto estudiado;
- el pre-texto puede aparecer en forma de varias obras de un solo autor, como un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de varios autores, etc.;
- aceptamos que la relación paródica entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y

⁴⁰ No es el mismo procedimiento paródico el de los poemas analizados por Genette que la práctica de autores como el peruano Luis Hernández o el chileno Nicanor Parra. En narrativa, un marco paródico parecido al de *El Quijote*, que funciona a nivel genérico —un *tipo* de novela produce otra, crítica— se restringe a ciertas obras en el siglo XX, mientras que a nivel hipertexto-hipotexto la producción es más mucho más productiva en términos de relación intertextual a nivel de citas o alusiones como recursos de resemantización.

⁴¹ La reflexión de Sklodowska sobre el uso del término a la par de la perspectiva de análisis desde las reflexiones sobre la posmodernidad es sumamente útil para argumentar con mayor precisión el vínculo entre prácticas paródicas y ciertos “síntomas” posmodernos: “La parodia en la literatura contemporánea, y más específicamente en la novela hispanoamericana del último cuarto de siglo (dimensión sincrónica), es producto de una reelaboración de la tradición paródica occidental (lo diacrónico) de acuerdo con los impulsos configuradores de un *hic et nunc* complejo” (Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, p. 9). Con lo cual es imprescindible, si se quiere hablar de posmodernidad, realizar un estudio detallado del contexto de cada autor en cuestión.

producir toda una gama de impresiones subjetivas: desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso; asimismo, coincidimos con la idea heredada de los formalistas rusos y compartida hoy por la mayoría de los críticos (Hutcheon, Izaak Passi, Glowinski) de que la parodia evoca los pre-textos no en el sentido de una repetición “parasítica” sino más bien “constructiva”.⁴²

Con base en esta postura se pueden discutir dos aspectos que sostenían a la preceptiva.

El primero, quizás el más despectivo, es la idea de la repetición parasítica, limitada a la desviación del texto. Gerard Genette lo apuntaba también al rastrear las acepciones históricas de la parodia: en su investigación acude a enciclopedias y diccionarios de autoridades en los que se registran menciones y definiciones del término. La definición clásica que le parece más aceptable es la de Julio César Escalígero (siglo XVI), extraída de un pasaje del que Genette comenta: “Al menos parece acreditar la idea de una parodia original conforme a la etimología de *parôdia*, a la que Escalígero no deja de referirse: una recuperación más o menos literal del texto épico desviado (*invertido*) hacia una significación cómica”.⁴³

Tras este repaso, la investigación lo lleva a delimitar distintas formas a partir de la *transformación* y la *imitación*. La primera implica un cambio morfo-sintáctico de una frase, la segunda, empata con dos procedimientos que él reconoce: en primer lugar, el *architexto*, se refiere a un modelo genérico; el segundo define un modelo textual, un *hipertexto*. Al aclarar otros términos que caracterizarán a las prácticas intertextuales —travestismo, pastiche— aporta elementos desde los que Hutcheon acotará la parodia y la sátira, como géneros, en relación con la ironía:

Sin embargo, por el momento, limitamos nuestro propósito a la definición estructural de la parodia; una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión en la *doxa* literaria. Este señalamiento de *diferencia* determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades

⁴² Sklodowska, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 24.

intertextuales donde, al contrario de las estructuras desdoblantes, se resalta la semejanza de los textos superpuestos.⁴⁴

Así pues, en la parodia se reconoce una diferencia entre el texto generado y su referente que puede ser *architexto* como género —el modelo genérico: novela ensayo, cuento, etc.— o *hipertexto* como un texto semánticamente generador y uno derivado que establece una distancia con el primero, a pesar de la relación imitativa inicial de los contenidos. Toda relación intertextual puede funcionar por imitación o transformación, pero la parodia en específico no se restringe a la imitación sino que modifica y dota de un nuevo sentido tanto al referente como al texto generado.⁴⁵

El segundo aspecto que abre Sklodowska precisamente denota los grados en los que se puede dar la *transformación* del texto, es decir, la parodia, pero no como género, sino más emparentada con el travestimiento —como lo concibe Genette— al mencionar “un conjunto de convenciones” como configuración estructural del texto generado y un “ethos extratextual” como producción de significado a partir de referentes “reales”.

Con esto, lejos de desdeñar la terminología de Genette por un rechazo a la caracterización muy detallada, la inclusión de los conceptos que trazó el teórico francés es básica para argumentar con mayor precisión la presencia de la parodia u otras prácticas intertextuales vinculadas con el tema central de esta tesis, la metaficción, sobre todo en lo que atañe a las confusiones entre metaliteratura, metaescritura, y los derivados de la autorreflexividad. Acaso es conveniente reconocer que las formas imitativas, definidas según las distinciones de Genette, se basan en un aspecto que no comparto del todo —la

⁴⁴ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía” en *Poétique*. p. 36

⁴⁵ Este rasgo también lo avala Charlotte Lange citando el trabajo de Alfred MacAdam, quien también hace notar que metaficción e intertextualidad no son términos intercambiables (Charlotte, Lange, *Modos de parodia*, 2008, p.30).

jerarquización de lo “ridículo” o cómico como “menor”— pues, como dice Hutcheon:

It is also the issue of intention that is involved in the confusion of parody with burlesque and travesty. If parody is defined in terms of one ethos —that of ridicule— there is bound to be considerable difficulty in distinguishing from among these forms [...] *Distinctions between high and low forms suggest the categories of another age, of an aesthetic that is much more rigid than ours would appear to be today in its norms [...]* Both burlesque and travesty do necessarily involved ridicule, however; parody does not.⁴⁶

De tal suerte, a pesar de saber que la parodia opera por imitación y transformación, ya sea de un género, ya de un texto modelo a uno nuevo, es pertinente tener en cuenta que los textos de Cabrera Infante están influidos por más de una tradición y en más de un nivel textual, lo cual resulta en una perspectiva y concepción del quehacer literario muy abierta al juego, a la seriedad mas no a la solemnidad excesiva, de ahí la inclusión de la postura teórica de Sklodowska, la cual propone no hacer juicios valorativos: apela a realizar análisis de casos específicos, no necesariamente codificados como “burlas” en un sentido peyorativo.

Así, la parodia y otras prácticas intertextuales en los textos del gibareense pueden verse como realizaciones estables, es decir, acordes a la teoría, pero también abiertamente desestabilizadoras en su realización particular; esta última dimensión de la lectura llega incluso a ser considerada un conjunto de bromas crípticas, con lo cual podría sostenerse la idea de la burla —hacia el lector, al no hacerlo partícipe de los chistes contados—, pero también es cierto que se encuentran imitaciones serias cuyo referente y formulación son elusivos. De momento señalo que algunas ideas de la estética de la recepción ayudarán a plantear el problema de la interpretación, tanto de la parodia como de la ironía en estas formas aparentemente cerradas.

⁴⁶ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, 1985, p. 40. El subrayado es mío.

La propuesta de mi estudio consiste entonces en desentrañar matices que concuerdan con la perspectiva de Charlotte Lange y otros estudiosos, en términos de construcción de un marco metaficcional —no sólo metaliterario—, para así tender un puente entre las diversas prácticas paródicas en *TTT* y la tendencia, más centrada en la ironía, de *La Habana para un infante difunto*. Al final abordaré *La ninfa inconstante*: su configuración y el prólogo que antecede al texto encauzan el acercamiento del lector a esta obra póstuma, reflejan una suerte de balance de los métodos narrativos de Cabrera Infante, de modo que dicha novela resulta más apropiada para apuntalar el análisis.

1.2.2 La fiesta paródica de *TTT*

Es necesario comenzar el estudio de la parodia en *TTT* con uno de los fragmentos que dan cuenta del legado de Bustrófedon, personaje que encarna la oralidad y la reflexividad sobre el lenguaje en el texto, y que lleva por título “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos años después –o antes”. Este es el referente de la parodia por excelencia en la obra toda de Cabrera Infante a tal grado que, como lo señala Lange,⁴⁷ la crítica ha centrado sus esfuerzos en estudiar los tonos y recursos estilísticos de dicho capítulo a profundidad.

La capacidad para percibir el ritmo de una narración ajena, desplegada por el autor en los siete fragmentos que componen el capítulo —en el mundo ficcional de la novela son un juego realizado por Bustrófedon, grabado por Códac—, se concreta en burlas u homenajes a la escritura de Lydia Cabrera, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Lino Novás Calvo, Virgilio Piñera, Nicolás Guillén, y José Martí —cuya parodia inaugura el capítulo— en una clara

⁴⁷ Charlotte Lange, *op.cit.*, 2008, p.49.

intención de visitar el canon de la literatura cubana de finales del siglo XIX y buena parte del XX.

No es coincidencia que estos “textos” sean el legado de Bustrófedon, apodo que remite a una forma de escritura antigua, que va de derecha a izquierda y viceversa. Esto evoca quizás la noción de *palimpsesto*, pero no implica una reescritura sobrepuesta (idea que condujo el célebre estudio de Gerard Genette sobre la parodia) sino que refiere una ida y vuelta sobre lo escrito, es decir, la posibilidad de re-flexionar el lenguaje, doblarlo para presionar los sentidos de las palabras.

De este modo, con la personificación de Bustrófedon, Cabrera Infante “encarna” sus malabares lingüísticos —de una conciencia lúcida sobre la plurisemia del lenguaje y sobre cómo esto afecta el estilo— en un personaje que se conoce sólo a través de sus juegos orales, transmitidos por los narradores principales (Cué, Silvestre, Eribó y Códac).

Claudia Hammerschmidt ubica a Bustrófedon como un personaje que “vive y muere por los juegos de palabras, que por una parte buscan la coherencia entre *res* y *verba* y, por otra, ponen de manifiesto precisamente el *non-sense* de esta búsqueda”;⁴⁸ de lo cual se infiere que los juegos de los fragmentos circundantes (“Rompecabeza” y “Algunas revelaciones”) desarticulan el lenguaje y el flujo narrativo —de suyo caótico— pues, como menciona Nivia Montenegro: “[La secuencia de Trotsky] constituye el meollo conceptual de *TTT* [...] [Está] Construida como una serie de parodias creadas por Bustrófedon, grabadas por Cué copiadas por Códac (aunque las grabaciones originales fueron destruidas por Cué y Bustrófedon), ahora transcritas por Silvestre, y finalmente publicadas por un tal «GCI»”.⁴⁹ Los juegos entre referente y significante, que desplazan el significado unívoco son la base de una reflexión

⁴⁸ Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁹ Nivia Montenegro, “Análisis” en la “Introducción” a *Tres tristes tigres*, p. 68.

que se ubica en el centro de la novela como “puro estilo”, lo cual no es mera frivolidad sino un planteamiento sobre cómo se transmite y se percibe lo real, de ahí que de inmediato sea posible tender un puente hacia la metaficción sólo al observar la procedencia y presentación de este capítulo dentro de la novela.⁵⁰

Un ejemplo breve y significativo respecto al estilo imitado y transformado de los autores cubanos en “La muerte de Trotsky...” es el de Alejo Carpentier, pues muestra cómo la narración se tensa entre lo extenso y lo concreto como percepción transmitida. Cabrera Infante destaca la forma barroca de la literatura de este autor y plantea la parodia desde el título —lo hace con casi todos los escritores que retoma— al titular la versión de Carpentier “El ocaso”, transformación del título de la novela *El acoso*:

L'importanza del mio compito non me impede di fare molti sbagli... el anciano se detuvo en aquella frase truncada con regüeldos de mortificaciones, mientras pensaba: «Tengo un santo horror a los diálogos» y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba, y esbozó en su exterior venerable, venerado, venerando una sonrisa a modo de rictus en regaliz, quizás porque por la ventana, abierta, con los batines en escuadra al marco, las contraventanas recién pintadas, las persianas cerradas, el peinazo superior visible a través del cortinaje velado en leves muselinas venidas de Amberes, las bisagras doradas, las guías del mismo amarillento color bronceo[...], por la oquedad luminosa entraban melodías inesperadas y dulces.⁵¹

Y llena cinco subcapítulos con descripciones dentro de su narración sobre la muerte de Trotsky, hasta llegar al gesto paródico en sí, que es, en lugar de una imitación seria u homenaje, una broma sumamente irónica: corta del fragmento V al LV, evitando así que el estilo rebuscado de Carpentier termine por desbordarse, como diciendo, “esto es excesivo”, y culmina con un resumen de lo que sería esa narración de haberla permitido:

⁵⁰ De momento no profundizaré en la cuestión del peso semántico de estos fragmentos —dentro de los que se debe considerar también “Los visitantes”— como “centro del texto”, pero cabe señalar que es coyuntural en lo que respecta a la metaficción. Esto también ha sido explorado por Hammerschmidt en relación con la traducción y el cruce de fronteras, que de alguna forma resuena en el cruce de fronteras entre realidades enfocado desde la metaficción (Cf. Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, p.114).

⁵¹ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 411.

(Después de pasar revista y subsiguiente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jacques Mornard muestra a Lev Davidovich Trotsky las octavillas disciplinarias, como dice Alejo Carpentier, y con el maestro entretenido en la lectura, logra extraer la azuela asesina —no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en preceptiva francesa como *Syndrome d' Honoré*).⁵²

Y el lector bien puede agregar *de Balzac*, completando la alusión que caracteriza esta parodia como un texto de tono realista, casi costumbrista, con descripciones extensas sobre el entorno y poca acción. De esta forma, Cabrera Infante no sólo se burla del estilo de Carpentier sino que traza los orígenes de lo risible del realismo exacerbado hasta su vertiente francesa decimonónica.

La práctica paródica en las novelas de Cabrera Infante es constante y, aunque siempre se puede ejemplificar con este capítulo, no se restringe a él: lejos de sostener la crítica social de su primer libro de cuentos, el autor cubano se enfoca en el fenómeno literario y, sobre todo, en la forma en que se lee literatura desde la literatura; por ello, las funciones de la parodia varían de una novela a otra y adquieren valores estéticos cuyo rol va desde la cercanía con la clásica burla satírica y la multiplicidad semántica de un pasaje hasta ser un elemento central para construir un entramado metaficcional, como acertadamente apunta Lange: “[...] abundan otros juegos paródicos importantes que fomentan el carácter metaliterario de la novela como demostraremos en el análisis del capítulo ‘Los visitantes’ y del poema ‘Si te llamaras Babel y no Beba Martínez’. Cabe apuntar que Cabrera Infante mantiene siempre un tono burlón, aunque emplea la parodia con fines tanto destructivos como positivos.”⁵³

⁵² *Ibidem*, p. 422.

⁵³ Charlotte Lange, *op. cit.*, p. 53. Reconoce la parodia como frustración, juego constante entre deseo y traición, ser y no ser de la ficción.

Se nota de inmediato la intencionalidad del autor al ampliar el uso de la parodia, puesto que hay una lectura de textos anteriores proyectados en un sentido muy específico, según lo requiera cada fragmento. La alusión en un pasaje breve es acaso la forma paródica más abundante en *TTT* y depende del “bagaje” de los personajes, lo cual forma también un “anclaje” realista al no falsear su voz, carácter o nivel social.

Esto es importante puesto que, si bien se considera que es una novela del lenguaje, el juego de alusiones y citas transformadas corresponde a ciertos personajes; por ejemplo, en los capítulos correspondientes a “Ella cantaba boleros”, en los que el narrador es Códac, las alusiones son pocas. Entre ellas destaca una, quizás la más emblemática respecto de La Estrella, la cantante monumental —por su tremenda voz y su obesa figura— que entre Vítor e Irenita, personajes incidentales, caracterizan así: “Es la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros, y Vítor pasó entonces por mi lado del lado de la oscuridad y me dijo bajito al oído, Ten cuidado que es la prima de Moby Dick. La Ballena Negra, y me alegré de estar alegre”.⁵⁴

Esta pequeña muestra, al igual que la presencia de otros referentes como Marilyn Monroe o Brigitte Bardot que caracterizan el ambiente de fiesta, no es menor puesto que será el elemento central desde el que se hablará de La estrella: su gordura, que alcanzará niveles cosmogónicos, según la intensidad de la borrachera de Códac. Además, tras un flujo de conciencia aletargada, Códac hace una apología un tanto amarga de la raíz africana en el mestizaje cubano, de tal suerte que La estrella, como Ballena Negra, implica una especie de mestizaje literario, con lo cual resulta ser una alusión que sintetiza elementos propios de Cuba y una tradición o bagaje cultural eminentemente occidental.

⁵⁴ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 209.

A pesar de la *transformación* de los referentes a través de la reconstrucción basada en la tradición cubana, me parece que el término “tropicalización”, ahora retomado por enfoques posmodernistas para hablar de la parodia, no da cuenta de la resignificación efectuada por Cabrera Infante. En este sentido, me parece oportuno deslindar la práctica paródica e intertextual —al igual que el estilo del autor cubano— de lo posmoderno. Roberto Ferro, uno de los críticos latinoamericanos interesados en la parodia, la percibe como un modo literario que:

[...] en la gesticulación deliberada desmonta los presupuestos sacralizantes de todos los protocolos de anterioridad y privilegio del modelo; que en la diseminación de los sentidos, en la sobreactuación y el travestismo deshace la dirección unívoca metrópolis/colonia y contamina con la multiplicidad de las significaciones las sujeciones impuestas por el tramado institucional y su argamasa simbólica en todos los órdenes de la vida latinoamericana.⁵⁵

Esto habla tanto de la valoración jerárquica de un texto que produce otro, como de una relación directa con las modas y corrientes literarias respecto de una visión colonialista que se refleja, en las novelas de Cabrera Infante, en la repetitiva frase de Arsenio Cué “la cultura en el trópico”, no como una afirmación de una supuesta dependencia frente a la literatura del viejo continente, sino como una formulación y apropiación distintas, capaces de amplificar su sentido. El hecho de que la carga de referentes en ocasiones esté restringida a ciertos personajes con una condición social específica, con acceso a la cultura y, por lo tanto, poseedores de una cierta capacidad para decodificar artificios, dota de sustento realista a la novela, habla tanto del juego paródico y metaficcional del texto como de la naturaleza de dichas formulaciones literarias en un contexto periférico de Occidente, cuya posmodernidad no resulta del todo clara.

Ahora bien, otro conjunto de fragmentos en el cual las alusiones y los elementos

⁵⁵ Roberto Ferro, *La parodia en la literatura latinoamericana*, p.7.

paródicos son poco recurrentes es el de las sesiones de una chica con el psicólogo, una de las partes del texto que más ha intrigado a los lectores y críticos durante años por ser sumamente crítica y estar, en apariencia, lejos de los hechos de la narración, cuando en realidad resulta ser la confirmación de esa *traición* que lleva a cabo Silvestre al final de “Bachata” y que se revela como el gran misterio de la novela. La educación de este personaje también parece muy limitada, no obstante, este criterio no se vuelve una regla para juzgar la aparición de la parodia. Las sesiones de la mujer con el psicólogo cumplen con una función específica: son una suerte de guía de la trama de los amigos-narradores.

En el capítulo “Seseribó” sólo están presentes unas cuantas referencias cultas que, consistentemente, aparecen cuando Eribó, el narrador, platica con Silvestre y Arsenio Cué, o cuando hay una referencia a Bustrófedon. De igual forma en el capítulo “Los visitantes”, las referencias son pocas y se dan en un contexto metaescritural, en las “correcciones” de la señora Campbell, y otros apuntes sobre la escritura del cuento que guía el fragmento. Estas dos partes tienen la particularidad de estar conectadas por elementos “ocultos” en términos tanto estructurales, básicos para apreciar los efectos metaficcionales, así como de contenido que tejen las *traiciones* de los personajes: son los pilares de una propuesta de lectura para llevar la trama y los referentes más allá de lo inmediato.

Los capítulos restantes de *TTT*, “Rompecabeza” y “Bachata” —este último el más extenso—, presentan muchas formas intertextuales, de las que he escogido dos como las más representativas: juegos de palabras de nombres o parodias de frases que son *transformaciones* acordes a lo planteado por la teoría y, finalmente, la *imitación seria* con dos ejemplos, uno genérico y otro hipertextual.

En “Bachata”, penúltimo capítulo constituido por un largo diálogo entre Silvestre y Arsenio Cué en una noche de fiesta, las alusiones son muchas: declaradas abiertamente en

una nómina de artistas que va desde Bach y Mozart, hasta los escritores más importantes del siglo XX, extranjeros y cubanos. Hay un subcapítulo con fragmentos enumerados en el que se concentran transformaciones de nombres y parodias de frases con un tono irónico, similares por tender un efecto humorístico: el primero es el fragmento XI, titulado “Confesiones de un comedor de gofio cubano” en el que se leen parodias de frases acerca de temas variados, como en “Sobre el opio”:

Cita del Monje de los Seis Dedos (Selelo, Dinastía Ch’ingA II)

«El opio es la religión de los chinos.»

De Marx (me preguntó si Marx habría leído a Hegel? Groucho. Groucho Marx, no Groucho Hegel):

«El trabajo es el opio de los pueblos.»

De Gregory LaCavia:

«El cine es el opio de los espectadores.»

De Silvestre Servidor (dinastía C’in’E):

«El opio es el cine de los ciegos.»⁵⁶

Evidentemente el original es la famosa frase de Karl Marx, “la religión es el opio de los pueblos”, y el lector encuentra aquí una parodia dinámica, que alterna elementos afines a las palabras que constituyen la frase de Marx: la primera variación se atribuye a una ficticia y alburera dinastía china (que se lee “chingados” y alude al pueblo), con lo cual se refuerza la idea del opio como droga peligrosa, enajenante, al remitirlo a su rol en la Historia china; la segunda parodia inserta una duda entre Karl Marx y Groucho Marx —escritor y humorista estadounidense, fusionado con Hegel— y se concreta con un cambio de la frase que alude al trabajo, tema central de *El capital*. De aquí salta al cine, con una alusión a Gregory LaCava⁵⁷ —cineasta estadounidense— y de esta versión, el narrador recompone su versión, la última,

⁵⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 503.

⁵⁷ Me gustaría retomar la interpretación de la edición de Cátedra en torno a esta parodia: en nota a pie se hace referencia a que el cambio a “LaCavia” es un albur, pues sostiene que “cavia” es un cubanismo para pene. No obstante, el diccionario de la RAE arroja dos resultados que no tienen que ver con el órgano sexual y en otros diccionarios de cubanismos no aparece el término.

con un toque de humor negro —“el opio de los ciegos”— y afiliándose a una dinastía ficticia que remite a su gusto por el cine. Estos juegos son imitaciones, a su vez, del estilo y forma de hablar de Bustrófedon en los fragmentos mencionados antes, con lo cual se presenta un nuevo *segundo grado* de escritura, en abismo.

Dentro de este mismo subcapítulo hay una cita en especial que parece directa y tiene un cambio leve, vertida en el tema “El Arte y los Discípulos”: «Neither the lunar nor the solar spheres,/ Nor the dry land nor the waters over earth/ Nor the air nor the moving winds in the limitless spaces/ Shall endure ever: *Thou a’one art! Thou alone!*».⁵⁸ Un elogio al arte, que en los versos originales es “Thou alone art! Thou alone art!”, de modo que Cabrera opta por una certeza al hablar de un arte solitario en lugar de la sugestiva posibilidad del original, que es un texto Sikh en el cual se proclama: “quizás sólo el arte” sobrevivirá. Esto es importante porque remite a una concepción trascendental del arte, *un arte*, en particular la literatura, de cuya capacidad evocativa el autor cubano está muy convencido, aunque más adelante se verá cómo esa confianza necesariamente es cuestionada por la metaficción.

Curiosamente la cita en la novela marca la parte en la que se da la modificación con unas cursivas, y aunque en el libro en el que se encuentran los versos estos no están marcados, es poco probable que el cubano tuviera acceso a otra fuente, por lo tanto es claro que resultaron adecuados para expresar esta idea: “Toda literatura está hecha de lenguaje. El lenguaje estaba antes que siquiera se sospechara la literatura y seguirá después que ésta sea olvidada ¿Cómo no preocuparse por una forma de eternidad?”.⁵⁹

⁵⁸ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 504. Esta misma edición refiere el texto del que se tomaron los versos: *Selections from the Sacred Writings of the Sikhs*, MacMillan, Nueva York, 1960, p. 81.

⁵⁹ Rosa María Pereda, *Guillermo Cabrera Infante*, p. 103.

El tono solemne se escabulle en una entre tantas parodias, Cabrera Infante nunca declara este tono, apenas da un pequeño indicio de la transformación, e intención, con las cursivas. Más adelante, cerca del final del subcapítulo realiza un procedimiento inverso: expone un tema solemne, lo caracteriza con un título paradójico —“Lo único eterno es la eternidad”—, y en el filtra un chiste como un cuento cómico que surge de la parodia de una famosa tautología:

¿Sabes el cuento del Peludo y la Pelona, que es la versión criolla de Cita en Samaria? Un Peludo iba por la calle y vio a la Muerte sin que Ella lo viera a él, y la oyó que decía, Me tengo que llevar hoy un peludo. Entró corriendo en una barbería y le dijo al barbero, Al rape. Salió a la calle muy contento, sin un pelo. La Pelona que andaba búscate que busca al peludo, ya muerta de cansancio, dijo al ver al rapado, Bueno, como no encuentro un peludo voy a llevarme este calvo.

Moraleja: Todos los hombres son mortales, pero algunos hombres son más mortales que otros.⁶⁰

La moraleja es una parodia de la tautología que sustenta “La inmortalidad del cangrejo”: todos los hombres son mortales, el cangrejo no es hombre, por lo tanto el cangrejo es inmortal. Así aporta una versión humorística de esa irrealidad propuesta por la lógica del lenguaje, además de relativizar la mortalidad del ser humano. La lectura de este pasaje —al igual que otros en los que se discute sobre el lenguaje— constituye una guía para acercarse a la conciencia de que su lógica implica una contradicción propia sobre la representación a la que somete sus referentes.

Para finalizar debo profundizar en el capítulo “Rompecabeza” que, junto con el fragmento “La muerte de Trotsky...” y “Los visitantes”, conforma el centro neurálgico de la novela, pues en él también se encuentran parodias parecidas a las anteriores, pero son recuerdos de Códac sobre frases de Bustrófedon. Con el fin de hablar de parodia en el nivel

⁶⁰ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 519.

genérico, vale la pena retomar la perspectiva de Hutcheon acerca de la definición de parodia, donde destaca la similitud intertextual como un rasgo propio de otras prácticas cercanas a la de la parodia: “Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”.⁶¹

Lo que Genette denomina *imitación seria* y que implica dicha similitud, caracteriza la relación de hipertextualidad entre las obras de dos autores ingleses y *TTT*: Laurence Sterne y James Joyce. Con este último la relación se da en el plano estructural y motivacional de la obra, es decir que existe un esquema y una intención más o menos afines tanto entre *Ulysses* y *TTT* como con *La Habana para un infante difunto*. Así lo señala Elisa Ramón Sales:

Dublín y La Habana son ciudades perdidas e immortalizadas por Joyce y Cabrera Infante desde la distancia y el recuerdo. Dublín y La Habana, dos ciudades míticas para estos dos escritores que las ven desde el exilio. La ciudad de la infancia y la adolescencia vistas desde lejos como la Ítaca añorada de Ulises. Islas todas donde el mar es la natural frontera de sus aventuras y periplos, pero donde no existen fronteras para estar en la mente y en el centro de los pensamientos de estos dos escritores.⁶²

Los posibles vínculos entre la obra de Cabrera Infante y la del autor irlandés se pueden sostener, no sólo por las declaraciones del cubano respecto de sus lecturas e influencias, sino por rasgos estilísticos que son equiparables: la inclusión del choteo, similar al calembour, la estructura de la novela fragmentada, la idea de un viaje dentro de una ciudad que es la capital de una isla, etc.

En el caso de Sterne, la *imitación seria* es tal en la medida en que se copia un fragmento entero de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, por lo cual no presenta más que la adecuación necesaria al texto: Códac refiere el pasaje como un ejemplo más del

⁶¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, p. 6.

⁶² Elisa Ramón Sales, “De Dublín a La Habana: James Joyce y Cabrera Infante”, en *Diálogos Cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*, p. 214.

legado de Bustrófedon. La imitación es muy peculiar, puesto que se copia una broma, pero en realidad no se copia nada; el fragmento de *TTT* titulado “Algunas revelaciones” es igual al de Sterne, tanto en título como en contenido: son hojas blancas que constituyen un juego irónico certero, basado en una frustración brutal de las expectativas del lector ante el título.

Por último, y no menos importante, en el capítulo “La casa de los espejos”, narrado por Arsenio Cué, las referencias son contadas —Mircea Eliade, Blanca Nieves—, se presentan algunos juegos verbales que son re-presentaciones escritas de la forma de hablar de las mujeres a las que espera el narrador. No obstante, lo contado ahí, la confusión entre Livia y Laura funda los cimientos de esa gran traición a la que aspira Silvestre al final de la novela. La fusión de Livia y Laura, aparente interés amoroso de Cué, se enlaza según el original que consultó Gonzalo Moisés Aguilar⁶³ con *A través del espejo y lo que Alicia vio al otro lado* de Lewis Carroll, de quien Cabrera Infante ya había tomado una cita para inaugurar la novela y aquí, con la noción del espejo y el desdoblamiento, apunta una vez más al problema del recuerdo confuso que se ve reflejado, a su vez, en un estilo fragmentado al final de dicho capítulo.

Así pues, la amplia proyección paródica de *TTT*, que incluye desde la literatura más reconocida hasta el cine hollywoodense y referentes populares, genera modificaciones semánticas que sustentan un tono reflexivo sobre el hecho literario; como lo plantea Lauro Zavala: “la parodia, como un recurso metaficcional, puede ser considerada como un ‘espejo crítico’ inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de la ficción”.⁶⁴ Esto constituye una apertura para la reflexión metaficcional, pues los intertextos

⁶³ Gonzalo Moisés Aguilar, “Tres tristes tigres: una novela en tránsito”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, p. 57.

⁶⁴ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, p.46.

estructurales remiten a novelas que ya contenían un nivel autorreflexivo de tal relevancia que superaron incluso las críticas más férreas de los eruditos de su época.⁶⁵ Así pues, es claro que la presencia de la parodia como recurso básico de *TTT* muestra tal versatilidad que es necesario sobrepasar la idea de que, entre tantos referentes, se pierde profundidad.

La tradición paródica y metaficcional forman parte de un canon paralelo al que reconocemos como base en las corrientes literarias y ha proporcionado nuevas perspectivas a la literatura del siglo XX. La obra de Cabrera Infante da cuenta de este problema, de la dificultad de aplicar términos teóricos clásicos, o retomados desde el análisis de otras tradiciones literarias, a una literatura como la que desarrolló el cubano, en un contexto privilegiado que poco a poco fue cerrándose y, a partir del cual, sin embargo, el autor logró concretar una posibilidad abierta al juego literario que definió su estilo en las obras posteriores a *Tres tristes tigres*.

1.2.3 La cultura en el trópico

Los últimos capítulos de *TTT* que analicé tienen en común un tono irónico que detona el sentido crítico de la parodia. La forma de leer la ironía, entendida como tropo o ironía verbal,⁶⁶ siempre se ha asociado a la parodia, así lo deja ver la cita anterior de Lauro Zavala y también lo reconoce Hutcheon: “Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of this dramatization. Irony participates in parodic discourse

⁶⁵ Me refiero a la valoración de Johnson sobre la obra de Sterne. Cf. Introducción.

⁶⁶ Pere Ballart plantea un seguimiento histórico del término como recurso retórico, en el que se observa cómo las posturas teóricas, aún las de los 60 y 70, tienen problemas para hacer extensivo el uso de la ironía sin detenerse a valorar cierta “transgresión” del término, o mejor dicho, de la tradición retórica del término (Pere Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica del discurso literario moderno*, 1994. pp. 267-276). Tanto Hutcheon como Ballart, comentando al australiano D.C. Muecke, abogan por ampliar los niveles de lectura en los que funciona la ironía.

as a strategy, in Kenneth Burke's sense, which allows the decoder to interpret and evaluate".⁶⁷

Puesto que la mera transformación de un referente —ya sea mediante aliteraciones, supresiones o adiciones— abre la posibilidad de ver en la palabra una asociación fonética que modifica su sentido, el recurso retórico que permite ampliar los significados vinculándolos a partir de la parodia es la ironía, en tanto conecta el juego lingüístico con un contexto específico.

Habría que decir que en *La Habana para un infante difunto* la parodia ocupa un nivel estructural primario y los referentes —aunque reducidos— no son menores, pues la novela es, desde el título, una transformación irónica de la *Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel y, mientras esta última tiene un tono solemne, las memorias del narrador del texto de Cabrera Infante terminan, casi siempre, en una experiencia amorosa frustrada por errores y malentendidos en los juegos eróticos, tanto del narrador adolescente como del adulto. La parodia en el título no es un mero dato, sino que, una vez más, resulta ser una guía para que lector atienda los referentes filtrados en el texto y, sobre todo, que sea capaz de seguir desde el inicio la idea de un pasado relegado al recuerdo, actualizado por la escritura.

La presencia de la parodia en *La Habana para un infante difunto* se relaciona, al igual que en *TTT*, con una precisión estilística y de verosimilitud: los personajes que aparecen aquí, ya sea por su edad o por su nivel socioeconómico, no están tan familiarizados con autores o referencias culturales extranjeras, y en su lugar, la cultura de masas representada por el cine y la radio es preponderante.

En este sentido, *La Habana...* presenta una narración sumamente consistente con su código “realista”, pues mientras en *TTT* la multiplicidad de narradores y elementos

⁶⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, p. 31.

discursivos exigen al lector reconstruir una trama a partir de fragmentos temporales oscilantes, dispersos en su motivación arbitraria, en esta segunda narración larga, caracterizada por el narrador único y el manejo de la intriga, se plantea un escenario aparentemente más conocido, incluso adscrito a fundamentos de verosimilitud más comunes como fechas —marcadas por ciertos sucesos o películas disponibles en los cines de la época— que van desde 1941 hasta la década de los 50.

Es debido a estos principios, aceptados para ser puestos en duda, que la ironía irrumpe como factor determinante para guiar lo paródico estructural, y así conducir la lectura hacia la cuestión de la verosimilitud, percibida desde el primer capítulo de *La Habana...* —“La casa de las transfiguraciones”— en el que el narrador cuenta su llegada a la capital cubana, proveniente de un pueblo, para instalarse en un solar, es decir el equivalente a una vecindad, con su familia. Este lugar será inmortalizado como “Zulueta 408”. El narrador declara tener doce años en el presente inicial de la historia contada: la ciudad le introduce a un mundo sensual y muy abierto —debido a la pobreza y a falta de límites entre los cuartos—, a un contacto con vecinos y desconocidos que deriva en una constante erotización del entorno y de las mujeres cercanas, sin discriminar edad.

A diferencia de *TTT*, en la que la multiplicidad de voces se equipara con la de los temas vertidos en la narración, en *La Habana...* una sola voz se centra en recuerdos de amores, tanto físicos como filmicos o literarios, a la par del descubrimiento del sexo. Con una única fuente de información —y consciente de la necesidad de contar como el tiempo del recuerdo lo exige para afirmar la verosimilitud— el primer capítulo de la novela no ostenta muchos pasajes paródicos sino declaraciones de lecturas tempranas, en todo caso se parodian frases conocidas:

Sin embargo, no se volvieron a reunir la literatura erótica y la experiencia en *El Satiricón*, al descubrir en La Habana otros estimulantes escritos, pero nada literarios, que eran en extremo eficaces en el auxilio a la masturbación, aunque estaba también la masturbación por la masturbación, *yo encerrado en mi pene de marfil, art for art's sake* de masturbarme, y los estímulos vivos que encontré en Zulueta 408, que era una colmena sexual.⁶⁸

Una reformulación de “la torre de marfil” que alude a un sentido fálico evidente, y luego, como la masturbación se caracterizó de manera artística, se completa con una cita del lema de las Vanguardias, “el arte por el arte” que es ya el arte de masturbarse porque sí. La narración del protagonista que recuerda siempre en primera persona, con un estilo indirecto que cambia a directo en pocas pero determinantes ocasiones, discurre de un juego erótico a otro, en los que no hay nada trascendental, sino mera experimentación, claro, con el peligro de ser descubierto por los adultos en sus intentos de seducción.

Otro juego paródico enfocado en la literatura se da cuando el narrador refiere la primera vez que vio un cuerpo femenino desnudo, con ese tono de miedo a ser descubierto: sucede al entrar a despertar, por encargo de su madre, a Etelvina, una joven prostituta que vivía en el mismo edificio, un poco relegada por la discriminación de las “buenas consciencias” del solar:

No fue la única puta contenta que encontré en mi vida, años después, trabajando en Carteles, que estaba junto a uno de los barrios de burdeles de La Habana, en su mismo borde, dando fácil acceso —asexo, diría Silvio Rigor por esa época— a los bayús, conocí putas gayas. *No sé porque mi literatura no lo reconoció así, tal vez era derivada, dependía demasiado de la noción errónea, aprendida en los libros, Zola Vayas, de que todas las putas son infelices.*⁶⁹

El pasaje es importante por la cantidad de elementos que se filtran de la biografía del

⁶⁸ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, 1998. p. 64. Las primeras cursivas entre comas son mías, “*art for...*” está destacado en el texto, como una pista del tono irónico en el que se debe leer la frase.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 77. El subrayado es mío.

autor, cuestión que abordaré después, y culmina con un reconocimiento de la influencia, mala al parecer, de Émile Zola y el naturalismo, pues dicho escritor es célebre por condenar a sus personajes al sufrimiento debido a su condición social.

El juego paródico parte de “solavaya”, cubanismo de repudio —algo indeseable— y segmenta la palabra con el nombre del autor francés, sugiriendo así un imaginado repudio de este último a la posibilidad de ver a sus personajes pobres pero felices. Dentro de este primer capítulo también destaca el uso del término *parodia* dentro de la narración para caracterizar un evento significativo que no culmina como lo esperaba el narrador:

El incidente, el abrazo furtivo en el balcón, no se volvió a repetir y quedó como un secreto entre Severa y yo. Más que un secreto, un enigma; nunca pude descifrar la actitud de Severa pero con un solo gesto y una frase había borrado los múltiples intercambios, que creí significativos, que hubo entre su sobrina y yo, de golpe ella había dejado de existir —hasta no repetir su nombre ahora es consecuencia de aquel abrazo raro—. Entonces no pude explicármelo. Con el tiempo llegué a la conclusión de que no fue más que *una forma de parodia*.⁷⁰

Este uso de la categoría empata con la propuesta abierta por Sklodowska de incluir la posibilidad de denominar parodia aquellas *copias de actitudes* que no eran consideradas más que en el sentido de imitación; aquí el “abrazo raro” es tal porque el narrador lo caracterizó antes como un gesto de una novela romántica con el que se sellaría un amor secreto de Severa por él, y saltarían por un balcón así, juntos hacia el suicidio. No obstante, de manera irónica, nada sucede y el hecho intriga al narrador al grado de desplazar su duda hasta el presente desde el que recuerda.

Ahora bien, como mencioné, a pesar de que la parodia es menos recurrente en *La Habana para un infante difunto*, ésta juega un papel determinante al plantear un tono autoreflexivo en la novela con la inclusión de la ironía como recurso. Un ejemplo claro de

⁷⁰ Cabrera Infante, *Ibidem*, p. 132. El subrayado es mío.

que la ironía no se restringe al uso retórico es un pasaje en el que se da una “situación paródica” en un sentido más acorde a la práctica textual, por referirse a la estatua del poeta Juan Clemente Zenea, la cual es descrita a partir de una ironía situacional:

El monumento no consistía solamente en su efigie; en la base había una musa desnuda (de intención Euterpe, de resultado Erato), alba, de impoluto —a la que manos ocultas y expertas sombreaban a cada rato su monte de Venus, haciéndola una representación cruda del sexo femenino, añadido venéreo verista que borran de continuo empleados municipales tal vez preparados especialmente para ello—. Pero siempre volvían los anónimos artistas del carbón a hacerle un pubis negro a la estatua blanca.⁷¹

Como lo menciona Pere Ballart en su amplio estudio de posturas teóricas acerca de la ironía, el modo situacional se enlaza con el verbal puesto que “si hablamos de literatura, por fuerza toda ironía debería ser verbal [...] pero todos somos capaces de apreciar que algunas ironías, en un relato, por ejemplo, se establecen, no a partir de una determinada dicción o del empleo especial de una estrategia dialéctica, o sobre la base de una incongruencia de sucesos, acciones o incluso niveles narrativos”.⁷² De tal suerte, habría que tener en cuenta, desde ahora, que aunque se tenga consciencia del artificio y la intencionalidad de tal ironía, esta sigue restringida al mundo ficcional inaugurado por el texto, de modo que su análisis no puede ser estrictamente retórico, sino como un elemento acorde al tono de la narración.

La “situación paródica” entonces se sustenta en una ironía tanto en el nivel estructural como en el de las acciones contadas y, así, el narrador no se burla de la figura del poeta o de su obra sino que la parodia modifica la significación de la estatua al ser un hecho, sí dispuesto por el autor, pero destinado a mostrar una transgresión artística a partir de una anécdota “vulgar” del juego entre el impudor y la censura social.

⁷¹ Cabrera Infante, *Ibidem*, p. 128.

⁷² Pere Ballart, *op.cit.*, p. 307.

Juzgar lo narrado desde la moral y las restricciones a las que el narrador remite, permite ver la lógica expositiva de una actitud desacralizadora que propone dos modos de ver el arte, característicos de la poética de Cabrera Infante: una perspectiva “respetuosa” de la tradición de la cultura y el arte occidentales y otra que, por conocerla, se atreve a jugar con ella. Esto es importante porque no se acepta una significación contraria, negativa como la burla asociada a la parodia, sino que, como menciona Hutcheon, revela en la ironía —como recurso retórico disponible para la parodia— una capacidad crítica capaz de conducir a lecturas complejas y para nada configuradas como interpretaciones “menores”:

The inclusive model need not have built into it the restrictions of the standard semantic notion of irony as direct inversion —that is, as the simple opposite or contrary to be substituted for the literal meaning. We can certainly talk of irony [...] in terms of an incongruity between what is usual and what is unexpected, between what is said and what is unsaid. But, for one thing, incongruity is not contrariety, and for another, both terms would still have to be perceived together (with some resultant abrasive edge) for the incongruous comparison to be considered ironic.⁷³

Aunque el pasaje de la estatua “intervenida” en el parque se leyese como una incongruencia valorativa del arte, y si esto fuera tomado con un sentido contrario, por una asociación negativa, es claro que lo que el texto propone no es una interpretación burlona o peyorativa. Al igual que sucede con el “abrazo raro”, el hecho de que se perciba la parodia no sólo atañe a la noción de copia o transformación burlesca, ya de una actitud, ya de un texto u otra forma artística, sino que incluye un resultado paradójico o inesperado.

Estos dos ejemplos remiten al incumplimiento de las expectativas del narrador que pueden ser en buena medida las del lector, por lo tanto, la ironía situacional no sólo implica una dicción dentro de la ficción, sino una situación, que si bien no deja ser parte del artificio narrativo, sí es independiente de la voluntad de los personajes, sobre todo porque gran parte

⁷³ Linda Hutcheon, *Irony's edge. The theory and politics of irony*, p. 61.

de *La Habana...* respeta un parámetro de verosimilitud realista, con el que se jugará al final, o más allá del “punto final”.

Así es como se nota un cambio en la poética del autor cubano que, a pesar de recurrir al juego fonético y a la parodia, capaces de marcar una diferencia renovadora, se vuelca sobre un tipo de narración más dinámica que sugiere un plano significativo amplio pero mesurado. Mediante estos juegos recurrentes en su estilo y el comentario de lo que cuenta, se hace evidente el proceso abierto a la reflexión sobre el lenguaje, cuestión que llevará al narrador a plantear una dimensión metaficcional basada en la conciencia de lo escrito frente al pasado.

Así pues, la parodia también retroalimenta una lectura irónica planteada desde los subtítulos de *La Habana...*, pues su sentido depende del juego irónico que se vuelve una práctica autorreflexiva de lo narrado, enfocado desde esos *paratextos* que dirigen la lectura de cada capítulo. Con base en esa guía irónica, los comentarios breves sobre la narración y las digresiones extensas formulan sentidos críticos y conducen al lector por un derrotero de anécdotas que concluyen en cierto desencanto apenas salvado por la riqueza del acto mismo de narrar, que es rememorar preciadas experiencias eróticas.

Esto puede observarse en los capítulos que siguen a “La casa de las transfiguraciones”, llamados “Amor propio” y “Amor trompero”. En el primero se lee una explicación del subtítulo: “No voy a hablar del desmedido aprecio por uno mismo, sino del amor bien entendido que, como la caridad, empieza por casa, por la casa del cuerpo propio”,⁷⁴ explicación con la que ironiza la palabra *amor*, pues el subtítulo refiere el recuerdo de una masturbación en especial que abarca todo el episodio, el más breve de la novela (no más de dos cuartillas). En “Amor trompero” la narración inicia de igual forma comentando un refrán

⁷⁴ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, p. 151.

local: “amor trompero, cuantas veo, tantas quiero”, que da pie a un extenso y detallado cambio de actividades eróticas del narrador: pasa de la intimidad del solar al ámbito público, pues se abocará a la seducción en el cine o en la calle. Irónicamente, el “amor propio”, que se antoja más duradero, se restringe a la búsqueda y consecución del orgasmo, y el “amor trompero”, inconcluso, da pie a un largo encabalgamiento de anécdotas.

En el mismo sentido se encuentra el capítulo “La plus que lente”. Está conformado por la caracterización narrativa de anécdotas adolescentes con otros chicos “cultos”, a partir de la pieza homónima de Claude Debussy, la cual es referida constantemente, con la clara intención de marcar un ritmo aliterado, procedimiento recurrente en la prosa de Cabrera Infante:

Yo caí en el grupo menchevique (éramos minoría) de los que se enamoraron de Catia. Al principio el amor no fue más que unas ganas de conversar con ella a solas, sin Olga, sin Branly, sin testigos de ya ves (fue por culpa de Debussy, no el silente, circular de la pecera, sino el sonoro pero no menos obsesivo del disco con su *La plus que lente* que oía interminablemente, melodía infinita, movimiento perpetuo en el tocadiscos de Olga, en su apartamento, mientras Selmira, su madre, llamada a veces Selmíramis de Rossini, entraba y salía de la sala vigilante y al mismo tiempo indiferente, un centinela asténico, y en el cuarto de fondo Finita, la abuela de Olga, una viejita como de noventa años, alerta, que todavía fumaba y, a veces, venía a participar de nuestra conversación, viva, interesada en nuestra ecolalia demente), después tuve ganas de estar siempre con Catia Bencomo y al final me enamoré estúpidamente, que es la única manera de amar.⁷⁵

Me permito la cita en extenso para mostrar dos cuestiones, primero, que se debe leer en voz alta; si no se lee así, aún es posible captar los cortes de la puntuación, similares a los silencios en la pieza del músico francés, de modo que lo que se parodia es el ritmo; segundo señalamiento: el gran paréntesis es una digresión, recurso constante en la novela. Este fragmento en particular da espacio a un flujo de consciencia que el lector de *La Habana...*,

⁷⁵ *Ibidem*, p. 211.

en este punto de la narración, ya debe poder ubicar y deslindar respecto de la línea argumentativa principal.

Un último pasaje que debo rescatar, por ser paródico en el mismo sentido que la cita anterior, se encuentra en el capítulo “La muchacha más linda del mundo”. Cabrera Infante retoma el procedimiento de caracterización de un recuerdo a partir de la música de fondo, que en este caso es *El mar*, también de Debussy. La cita es extensa pero no está de más puesto que refuerza el análisis de este procedimiento paródico que marca una diferencia con su referente por medio de un tono distinto —plenamente sexual e irónico-lúdico en sus metáforas— y también muestra de forma ejemplar el estilo del autor cubano:

[...] y comienza a moverse como ayer, mejor que ayer, haciendo como si flotara en la cama que no es para ella una resistencia a la gravedad, sino un medio propicio, otro mar, y yo siento que me voy a venir, pero contraigo el pene y la sensación inminente pasa, hasta que ella vuelva con sus movimientos de vaivén, de retracción, de avance, una marea, y hoy ella no grita como ayer porque claro, está oyendo *El mar*, pero yo no oigo absolutamente nada, como no sea la sangre latiéndome en las sienes —y ahora sí es el momento de la gran venida, que no puedo reprimir más allá y ella siente, por encima o por debajo de *El mar*, que ya me estoy viniendo y comienza a apresurar el orgasmo sin decir una palabra, sin alaridos de alerta, sin gemidos guturales, y *lo estoy sintiendo y aunque es muy temprano en mi vida sexual para saber el valor del orgasmo de dos, estoy todavía viniéndome cuando ella goza su venida*, que ondula la superficie de la cama y aparentemente todo el cuarto y para mí todo el mundo, el universo, que se agita, que se mueve en olas, se expande en ondas hasta el infinito.⁷⁶

Las intervenciones inoportunas de la consciencia del narrar, al igual que la descripción exacerbada en la equiparación del acto sexual con el mar, forman una analogía afortunada, obtenida por medio de la parodia de un ritmo, un vaivén, reforzado por la alusión a *El mar*; el estilo del autor fluctúa, como sostenía antes, entre una formulación poética y prosaica que, a pesar de la relevancia del momento, impide leerlo con solemnidad, y lo enriquece con referencias y comentarios fuera de lugar.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 337 El subrayado es mío.

Ya en esta parte de la novela, el tono irónico no es tan perceptible a nivel de las oraciones sino como fondo necesario que, como mencioné, propone una diferencia entre el *hipertexto* y la obra generada. Dicha relación establece parámetros de comparación que funcionan en distintos niveles: “Rather than argue, as does Wayne Booth, that, although similar in structure to metaphor (and therefore to parody), irony is “subtractive” in terms of strategy in its directing of the decoder way from the surface meaning, I would say that both levels of meaning must coexist structurally in irony, and that this similarity to parody on the formal level is what makes them so compatible”.⁷⁷ Y no son sólo las piezas musicales las que funcionan como base para la imitación, sino que —como se verá más adelante— el aspecto genérico de *La Habana...* remitirá paródica e irónicamente a otro texto joyceano: *Portrait of the artist as a young man*; de igual manera, el impulso del recuerdo y la tensión entre lo ficcional y lo real en él conducen a esta “novela” de Cabrera Infante al exceso narrativo de *À la recherche du temps perdu* de Proust.

Con la comparación estructural de Hutcheon se puede plantear que tanto la significación del texto generador como la del generado son necesarios para atender el procedimiento paródico; del otro lado, el sentido irónico también apela a un proceso de significación entre lo literal y lo no dicho. La presencia de la ironía es fundamental en *La Habana...* pues el espacio que abre lo no dicho, esa significación otra, es la base para el nivel metaficcional de la obra.

1.2.4 *La ninfa inconstante*: síntesis y extensión de un estilo

Ahora bien, mención aparte merece *La ninfa inconstante* puesto que cuenta con un prólogo ensayístico —a diferencia de *La Habana...* y de los paratextos breves de *Tres tristes tigres*—

⁷⁷ Linda Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, p. 34.

sobre la concepción de la obra y también contiene algunas reflexiones acerca de la memoria; estas conducen el tono de la narración hacia un efecto metaficcional centrado en el cuestionamiento del lenguaje y la representación, más al estilo de *La Habana...*, es decir, sin la transposición radical de marcos de realidad como en *TTT*.

En estas líneas no profundizaré en ello, sino en el sentido plenamente irónico de la novela que, con un tono desencantado, acude a los recuerdos de manera explícita, como sucede en *La Habana...*, pero con una nostalgia mucho más marcada. Lejos de aspirar a un grado de verosimilitud elevado por las confesiones íntimas, la conciencia del intento de recuperación del pasado mostrará la ineludible artificialidad de lo escrito.

Una de las particularidades extratextuales que influyen en mi análisis de *La ninfa inconstante* es que, por ser de publicación relativamente reciente, no cuenta con estudios que la aborden con detalle, por lo tanto plantea la posibilidad de explorar con cierta holgura los aspectos centrales que algunas reseñas han intuido hasta ahora. Es justo una de esas intuiciones, desarrollada en un texto de Rosa María Pereda —estudiosa que conoce bien tanto la obra como al autor cubano— la que transcribo a continuación para exponer las condiciones estructurales de la obra:

Así que *La ninfa...* cuenta una historia disimétrica. En la edad, en los sentimientos, en la conversación, y precisamente *la conversación es la que hace la novela: memoria de las palabras pronunciadas, por él, y nunca entendidas por ella*; de los viajes de antro en antro, de los actos. Y actos quiere decir actos, pero el sexo, con ser el único motor de la historia narrada, no es lo más importante de la novela. Tiene una presencia fría, casi ajena: yo diría que es un pretexto (y literalmente lo es) para justificar ese largo soliloquio contado rigurosamente en primera persona.⁷⁸

La cuestión del diálogo, que como propone Pereda es casi un soliloquio, es un elemento que apenas mencioné al hablar de *Tres tristes tigres*, no porque no sea relevante, sino porque

⁷⁸ Rosa María Pereda, “Una novela genial” en *El país*, http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223681957_850215.html. Última fecha de consulta: 21 de enero de 2015. El subrayado es mío.

la brecha cultural creada por las bromas de los narradores en relación con las mujeres que frecuentan, la mayoría dedicadas al espectáculo, no tiene tanto peso como en *La ninfa inconstante*, donde es, sin temor a errar, el fundamento de la ironía en la ficción.

Esta idea se sustenta en un breve repaso de la historia de la novela: un narrador que argumenta y cuenta aleatoriamente cómo conoció a una chica llamada Estelita, asentada en las afueras de La Habana en condiciones precarias. A pesar de las diferencias de edad y actividades laborales —él es periodista, ella anda en busca de trabajo—, la joven cautiva al narrador tanto con su belleza como con su forma de ser.

La ironía es el fundamento de la narración porque la brecha entre el narrador y Estelita siempre parece insalvable, como afirma Pereda: son otros los medios mediante los que se comunican y establecen una relación, pero no es estrictamente por el lenguaje, por una comunicación “efectiva”, que si produce algún efecto es el texto en sí, dirigido siempre a un lector como interlocutor y confidente ante esta relación cuyo fracaso se prevé. ¿Por qué narrar una pérdida, una ausencia que apenas fue presencia? La enunciación en *La ninfa inconstante* está sometida a una crítica desde lo superficial, encarnado por Estelita y los principios que definen su relación con el narrador; pero también aparece una pujante dimensión profunda, desde la cual el narrador interviene la *historie*, reflexionando sobre el *discours* o peor, compartiendo con el lector su conciencia del “banal” y adictivo impulso por recordar y escribir: “entre ambas acciones están las omisiones —que son los intersticios, lo que se queda. Es decir, mi hueco: el espacio del tiempo recordado”.⁷⁹

Así pues, el estilo de esta novela se presenta al lector de manera distinta a la de las narraciones anteriores precisamente porque los diálogos son más largos y tanto las

⁷⁹ Guillermo Cabrera Infante, *La ninfa inconstante*, p. 19.

descripciones como la narración en primera persona se concretan, una vez más, en acotaciones, comentarios al proceso de escritura que resultan irónicos por mostrar la frustración de las expectativas o anhelos del narrador, como en *La Habana...*, sí, pero en marcada relación con el acto enunciativo que implica un recuerdo:

Atrapa el día —o más bien la noche. No, el día. El día entero. Márcalo con una piedra blanca. ¿Qué tal el peñón blanco del hotel? Márcalo. ¿Y sus ojos? Márcalos también. Marca el día, atrápalo, cógelo por las tetas. Teticas más bien. Márcalo por favor, no seas dejado. Marca el día. Era el 16 de junio de 1957. ¿Ese fue el día? Ese día no es tuyo. No puede ser de ninguna manera el 16. Pero era junio y era 1957. Aunque probablemente no el 16 [...] Deja la fecha, déjala, que no molesta, pero será *una fecha de ficción, no la verdadera*. ¿Y quién quiere una fecha de verdad? ⁸⁰

La precisión y “totalidad” de la memoria se conjuga con las imprecisiones que produce la voluntad de recordar: no sólo busca reproducir datos sino dotarlos de un sentido, uno singular sobre todo, en franca tensión entre lo histórico y lo literario. Lo impreciso del lenguaje frente a la viveza del recuerdo, entonces, se convierte en una suerte de correspondencia tautológica: conocida de antemano y comprobada al reformular el pasado en una dimensión ficcional, que es selección de lo supuestamente global, el narrador debe sortear estos límites, hacerlos suyos en el acto escritural. Esto también lo plantea Iván Aguirre en un artículo de publicación relativamente reciente, pero centrándose en los nexos del texto con la realidad histórica sobre la que se construye la ficción:

En este sentido, sin embargo, Cabrera Infante construye una topografía, un mapeo en el discurso pero también en el mundo físico, conectando los *topoi* físicos de los lugares que reconstruye con los *topoi* retóricos de sus memorias y sus vivencias. Que el evento haya sucedido en alguna realidad tangible y comprobable resulta, como destaca Cabrera Infante, imposible de comprobar. Pero en su memoria —y eso es lo que importa para efectos de construcción de subjetividades y de realidades borradas por la historia—, sí sucedió. ⁸¹

⁸⁰ *Ibidem*, p. 61. El subrayado es mío.

⁸¹ Aguirre Darancou, Iván Eusebio, “Memoria e identidad (auto)biográfica en *La ninfa inconstante* de Guillermo Cabrera Infante” en *Hispanic Review*, otoño 2014. p. 469.

Desde *La Habana...* se ha propuesto una diferencia entre recuerdo y memoria, concediendo al recuerdo un impulso ficcional, en tanto opta por detalles específicos que una memoria “infalible” no destacaría. La *histoire* de *La ninfa inconstante* transita entre la ironía que se percibe tanto en sus formas verbales como en este marco de lectura que constantemente advierte al lector sobre la trampa, cada vez más compleja, en la que ha entrado el narrador por voluntad, por el deseo de recobrar experiencias pasadas, que también se reconstruyen y toman fuerza a partir del juego con las palabras y la subsecuente parodia o alusión a referentes cultos en su mayoría.

La perspectiva desde la que el narrador juega con Estela, la protagonista de los recuerdos —una chica rubia y *demasiado* joven—, establece el tono irónico ya descrito, y es justo a partir de la parodia —tanto de las palabras de la chica como de referencias literarias en el transcurso de la narración— que se produce ese abismo comunicativo entre ambos personajes:

El amor es un dédalo delicado que oculta su centro, un monstruo oscuro. *Teseo, tu nombre es deseo. Ah, Ariadna, no te abandoné en Naxos sino en el Trotcha. Ahora* desciendo al bajo mundo del recuerdo para traerte de entre los muertos. Tuve que vadear las aguas del Leteo, río del olvido, laberinto lábil, para encontrarte de nuevo, Caronte, que ya no trabaja en el río Almendares sino que limpiaba por una peseta el cristal que había nublado el salitre del Malecón, me dejó verte. Fue a través de otro parabrasis, esta vez de un taxi, que te volví a ver.⁸²

La caracterización de un suceso es sometida, de manera muy similar a la de las dos novelas anteriores, a una ampliación de sentido por medio de referentes, en este caso clásicos, que confieren profundidad a la búsqueda de la chica, remitiéndola a un nivel mítico, de descenso al inframundo del olvido para recuperar algo de sus garras. Como menciona Simon Dentith: “Developing that distinction between different kinds of intertextuality —between

⁸² Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 19. El subrayado es mío.

the deliberate and explicit allusion to a precursor text or texts, on the one hand, and a more generalized allusion to the constitutive codes of daily language, on the other— allows us to distinguish between different kinds of parody”.⁸³

El uso de la parodia como alusión directa e *La ninfa inconstante* resuena en la propia motivación de la novela: si el erotismo en la obra de Cabrera Infante es ya uno de los aspectos centrales, aquí se convertirá en eje de la parodia, en el sentido de homenaje, y es que la juventud de Estelita, y las condiciones en las que el narrador se enamora de ella remiten innegablemente a *Lolita* de Vladimir Nabokov.

El uso libre de la parodia, más fluida en los diálogos, remarca a una distancia insalvable entre Estela y el narrador por el “uso común de la lengua” en la ficción, que se desarticula y produce un extrañamiento en boca del narrador, quien ostenta y blande su cultura en frases transformadas frente una mujer muy práctica, que busca un lugar para trabajar y, quizás, está abierta a una relación amorosa sencilla, antes que a una en la que la estética y la deconstrucción del lenguaje constituyan el vínculo amoroso:

La luna es un afrodisiaco ambulante, cité al verla sobre las irreales torres del hotel convertidas por el pálido fuego de su luz, en las torres del Ilium. «*O lente, lente currite noctis equi*», casi declamé.

— ¿Qué cosa?

— ¿Qué qué?

— Qué dijiste

— Lentos, lentos corran oh caballos de la noche.

— ¿Qué cosa es eso?

— Un verso

— ¿Tú haces versos?

— Yo no. Un amigo que se llama Ovidio

— ¿Ovillo? ¿Qué clase de nombre es ese?⁸⁴

⁸³ Simon Dentith, *Parody*, p. 7.

⁸⁴ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 44.

El constante juego y comentario del texto limita al lector a la perspectiva de quien cuenta sobre el acto narrativo: a cada paso se nota la distancia, la creciente reticencia de Estelita por comprender al narrador, que transmite estas sensaciones, desencantado por la ineficiencia de sus retruécanos verbales. Lejos ya de la multiplicidad de voces —regida por la nostalgia— el tono de *La ninfa inconstante* evoca el problema del narrador poco confiable que insiste en ficcionalizar frente a la noción de verdad que puede ostentar la memoria, desplazada poco a poco hacia la verosimilitud por cambios abruptos entre fragmentos que desubican temporalmente al lector. Estela es excluida, no solo por la fuerza de la perspectiva que se concreta en el estilo de la narración, sino porque la forma de ser de la muchacha también está mediada y, por lo tanto, es casi incognoscible, salvo por lo que el lector acepte creer del pacto establecido con el texto:

Una cosa era notable en Estelita: llevaba el sexo literalmente a flor de piel. La piel dulce. Con labia en su cuerpo. Grandes labios, breves labios. Su sexo no sólo estaba entre sus piernas, sino que se extendía por todo su cuerpo como una segunda piel —o como su verdadera piel, aquella que revelaba su vestido, pero la piel oculta también. Era, de veras, de lo más perturbador. Nunca toqué la carne de Estela porque siempre se interpuso su piel, su frontera.⁸⁵

Las descripciones líricas no son meros adornos o recursos literarios sino marcas de la subjetividad del «Yo». Esto implica la conciencia de la ficción, una autoficción quizás —no sólo como construcción de identidad sino como construcción ficcional para consumo propio— de la memoria a partir de una vivencia que sólo se da en el instante y después pasa a ser material del acto enunciativo, que por naturaleza es incapaz de transmitir esa necesidad de precisión y verdad a la que está acostumbrado el racionalismo de la cultura occidental.

De tal suerte, en *La ninfa inconstante* el tono irónico recae en el acto escritural frente a la constante negación de la memoria absoluta y la preferencia por lo fragmentario del

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 146-147

recuerdo, adoptado estilísticamente en la clara fragmentación del texto, que no muestra ninguna delimitación capitular.

Los matices reconocidos hasta hora en la práctica *verbal* de la ironía en esta obra, quizás puedan restringirse a la equiparación con la antífrasis, cuestión probable dado que el sentido común de la ironía es un contrasentido. No obstante, el problema es que dicha definición no permite profundizar en el análisis de una ironía estructural, un tono en el texto que no expresa exactamente lo contrario a lo que quiere decir, sino algo más, un sentido diferente que, como he postulado en este capítulo, se centra en el lenguaje tanto por representar la materialidad del texto como por ser el tema de reflexión más importante en los textos de Cabrera Infante.

Bajo esta óptica, las manifestaciones paródicas relacionadas con otras obras literarias, y la figuración irónica respecto de la narración en sí, apelan a la capacidad del lector para llevar a cabo una reflexión en distintos niveles de lectura. Definida tanto por la maleabilidad y la asociación fonético-semántica que puede producirse en la parodia, como por la apertura semántica que fuerza al lector a modificar sus estrategias de lectura frente a la ironía, el texto llega al grado de cuestionar la naturaleza de la narración en sí. Como menciona Wolfgang Iser al hablar de la recepción de textos intervenidos por comentarios:

Para provocar la capacidad de juicio, el comentario se realiza de dos maneras: dejando libre la evaluación clara del suceso, crea vacíos que permiten una serie de variables de ejecución; pero debido a que el tiempo mismo ofrece posibilidades de evaluación, cuida que esos vacíos no se llenen de forma arbitraria. Así, esta estructura causa, por un lado, la participación del lector en la evaluación y, por otro lado, el control de aquellas reacciones que surgen de la evaluación.⁸⁶

⁸⁶ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*. p.110.

El lector se encuentra ante una suerte de límite enunciativo, en el que, como se plantea desde la estética de la recepción, exige al lector llenar una serie de espacios de indeterminación. En los textos de Cabrera Infante, dichos espacios remiten al nivel poético de la comunicación, es decir, obligan al lector a cuestionarse sobre el acto de escritura y lectura que fundamenta la ficción. Por ello era necesario plantear no sólo el análisis de la parodia en términos de riqueza semántica sino también la ironía como recurso de apertura a esa posibilidad polisémica.⁸⁷ El lector, al verse compelido a seguir las pautas de los límites enunciativos y la autorreflexividad debe transitar —como lo explicaba Hutcheon— entre el estilo y el contenido, a consideración de que en puntos álgidos ambos niveles de lectura coincidan plenamente, ya en la convención de lectura por la verosimilitud, ya en la crítica tortuosa de la misma por la nostalgia y el estilo:

La diosa Venus o Astarté (decir su nombre es nombrarla a ella), causó la muerte de amor a su amado. Ahora, al revés, quiero hacer vivir a la diosa por un amor que dura más allá de la muerte. ¿Literatura? Es posible. Es también lo único que sé hacer para tratar de rescatarla de entre los muertos. Pero prefiero presentarla como la joven Moira, que explica su presencia entre todas esas muchachas díscolas que se amaban entre sí.⁸⁸

Con base en la prosopopeya, el narrador evoca, más no cede del todo su voz a los muertos: los reúne en imágenes que recomponen un tiempo ficcional y, con la consciencia del carácter literario de lo que escribe, se sitúa junto con ellos en el texto, creando así un espacio ambiguo que es frontera del referente lejano.

⁸⁷ El análisis de la función de los comentarios de Iser resuena en los debates recogidos por Pere Ballart respecto de la posibilidad efectiva que tienen las formulaciones irónicas de ser interpretadas correctamente. Tanto el aporte de Iser en torno a una delimitación implícita de los significados, como la postura de Hutcheon sobre el aspecto inclusivo de la ironía convergen en una concepción de la ironía con cierta estabilidad general que depende del bagaje del lector. Muchos estudiosos de la ironía, incluido Booth, temen la indecibilidad de ironías más arriesgadas, pero está claro, desde la estética de la recepción, que siempre quedan espacios vacíos en una primera lectura, los cuales serán concretados, en el caso de la ironía, sólo si el lector cuenta con la competencia y experiencias necesarias para decodificar el recurso.

⁸⁸ Guillermo Cabrera Infante, *La ninfa inconstante*, p. 162

En los ejemplos de las tres novelas que he seleccionado se aboga por reconocer la parodia de un estilo o de una actitud así como la de un género u obra anterior, porque no sólo amplía los significados del texto vinculado con otros, sino que modifica el pacto narrativo a un nivel epistemológico, justo en el sentido en el que lo propone Mónica Cohendoz al hablar de ese lema de *TTT* —*traduttore, tradditore*. Esta interpretación también es viable al hablar de *La Habana...* y *La ninfa inconstante* con ese juego irónico entre las expectativas del lector y las formas de manejar la intriga: “para Cabrera Infante traducir y parodiar son lo mismo, ambos son dos modelos de representación”.⁸⁹

Es capital entender entonces el valor de la parodia en términos de la metaficción, no únicamente como parte de un conjunto de convenciones metaliterarias e intertextuales que entran en juego al hablar del *sentido* del estilo sino como un elemento que afianza un aparente realismo, propuesto como base ficcional que será revelado *representación*; de igual manera, la formulación irónica de las parodias más importantes en las tres novelas, extendida a un tono narrativo complejo que estructura *La Habana...* y *La ninfa inconstante*, entreteje todas las declaraciones de los narradores respecto de la naturaleza de lo que se cuenta: constituye un artificio, acaso tan necesario como el material que transmite.

Encubierto por la memoria, en tensión adictiva y casi irresoluble entre la necesidad de recordar emotivamente, de traicionar a la memoria y su afán de precisión, y la conciencia de cierto grado de ficción inherente al lenguaje, el proyecto escritural de Guillermo Cabrera Infante se revela un *mise en abyme*, un espejo frente a otro en el que es difícil discernir el estatuto de lo representado, y sin embargo, es capaz de sostener la certeza de un hecho que no puede ser otra cosa que el lenguaje, construcción discursiva: la literatura en sí misma.

⁸⁹ Mónica Cohendoz, “¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel? Una lectura de la poética de *Tres tristes tigres*” en *La parodia en la literatura latinoamericana*. p.78.

CAPÍTULO II. UNA POÉTICA METAFICCIONAL

2.1.1 Acercamientos entre género y ficción literaria

Antes de abordar detalladamente la dimensión metaficcional de las novelas de Cabrera Infante es necesario hablar sobre el género de estos textos narrativos. Hasta ahora, he utilizado el término “novela” para referirme a *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto* y *La ninfa inconstante*, sin entrar en una discusión apropiada para justificar su uso. Establecer un género, en este caso, supone una hipótesis de lectura bajo la cual se pueden aprehender los efectos de la narración de cada texto con una visión homogénea en términos de proyecto escritural, incluso frente a la aparición de los referentes y los recursos tan variados desplegados por el autor.

El análisis de los intertextos, sus formas y niveles, es una vía fundamental para hablar de las inflexiones que marca la metaficción, pero también es pertinente la discusión sobre el género —que no pretendo zanjar preceptivamente— puesto que sustenta elementos estructurales relevantes para la configuración de la ficción y las formas en que ésta se socava mediante la presencia de formulaciones metaficcionales, las cuales, además, no siempre son de carácter paródico. Proponer una lectura de los textos como novelas implica poder desarrollar estas cuestiones con una base ficcional que, como mostraré, es consistente con algunas opiniones del autor cubano sobre lo que él entendía por literatura.

2.1.2 *Tres tristes tigres*: síntesis de una tradición pseudomarginal

Cabrera Infante trataba de evitar el concepto “novela” para denominar su primer texto narrativo largo, y se limitaba a decir que era un libro o llamarlo por su título: “Sé lo que *TTT* no es. No es una novela, no es una colección de cuentos, no es un libro-poema, como

Paradiso, por ejemplo. Es tal vez, un libro de fragmentos en busca de la unidad, como los eslabones quieren —y tienen que— componerse en cadena para ser algo más que un grupo de eslabones. ¡Eureka! Ya lo tengo: *TTT* es un libro libre: El genio fuera de la botella”.⁹⁰

Esta idea se encuentra en una entrevista reproducida parcialmente en uno de los primeros textos críticos de *TTT*, *Discontinuidad y ruptura en Cabrera Infante* de Isabel Álvarez-Borland, estudiosa que propone leerlo como una sucesión de viñetas unidas por una continuidad narrativa de ejes temáticos, siguiendo la idea de los eslabones. El enfoque permite agrupar los fragmentos dispersos que componen el texto, en un esfuerzo por concretar un orden lógico pero libre de la denominación “novela”; además, facilita el análisis de la influencia de recursos cinematográficos en el estilo del autor cubano al otorgarle independencia a las viñetas, como si fueran escenas.

Más allá de la lectura de las viñetas —y siguiendo el juego con las palabras del autor— un elemento importante de lo expresado por Cabrera Infante en la entrevista es la metáfora final: el genio fuera de la botella. Claramente es una alusión a la actitud normativa de los géneros. Si Cabrera Infante asegura que *TTT* no es una novela lo hace para evitar imponerle una sola forma de lectura, la cual contravendría su intención de abrir para el lector la posibilidad de leer algo más que una historia que, por el contenido, bien podría haber sido sólo de corte realista. Para Isabel Álvarez-Borland, *TTT* constituye una nueva propuesta narrativa: en ella, la fragmentariedad da lugar a una serie de sucesos que apenas se rozan mediante personajes y cronotopos,⁹¹ lo cual desarticula un rasgo fundamental de la novela como género, a saber, la presencia de una trama general:

⁹⁰ Isabel Álvarez-Borland, *Discontinuidad y ruptura en Cabrera Infante*, p. 72.

⁹¹ Esta categoría de Bajtín es sumamente útil por ser un concepto maleable, con el cual se pueden realizar estudios diacrónicos sin obviar elementos sincrónicos, propios del contexto de la obra. Lo tomo tal cual lo define el crítico ruso: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa tiempo-espacio) a la

Se debe notar que el uso de once narradores en primera persona provee una unidad engañosa dado que, si bien ofrece cierta uniformidad, contribuye al mismo tiempo a la fragmentación de la trama y a la coexistencia de varias historias *que nunca llegan a entrecruzarse*. Sin embargo, si se presta atención a los cinco narradores más importantes del texto (Códac, Cué, Silvestre, Laura y Eribó), se podrá apreciar que hay cierta unidad narrativa dentro del libro.⁹²

Esta es, por lo tanto, una visión esquematizada que privilegia la disposición de las partes del texto, pero que pretende reconstruirla sin violentar el rasgo de autonomía de los fragmentos, que ella considera viñetas, y cuyos ejes permiten adscribir la obra al género denominado “ciclo de historias”, acuñado por Forrest L. Ingram. Si bien pueden leerse sueltos, dichos fragmentos están conectados de maneras más sutiles de lo que aparentan, y constituyen —si no una unidad narrativa al estilo de la novela realista tradicional— sí una unidad ficcional. Por lo tanto, los sucesos y personajes están enmarcados por un mundo consistente, trazado con una intención estética que se volverá poética de la literatura de Cabrera Infante, como lo evidencia de manera tangencial Nivia Montenegro al resumir los aspectos centrales de *TTT*:

Por una parte, comparte el deseo innovador y totalizador de otros autores del llamado *boom* de la narrativa latinoamericana; por otra, su uso del humor y técnicas filmicas, así como de la cultura popular y la jerga coloquial habanera, la sitúan en un primer plano de experimentación formal de su tiempo [...] Pero *TTT* es mucho más que eso, sobre todo por lo que significa para la cultura cubana. *Si entabla un animado diálogo con la literatura y sienta su propia visión del canon, también cuestiona los parámetros de lo nacional mediante la construcción de nuevas versiones de lo cubano a partir de la historia y la geografía de la isla*, explora sutilmente tensiones de raza y de género en esa compleja sociedad y, por último, critica burlescamente los estereotipos neocoloniales de Cuba.⁹³

conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura” (Mijaíl Bajtín, “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, p. 79).

⁹² Isabel Álvarez-Borland, *Discontinuidad y ruptura en Cabrera Infante*, p.83. El subrayado es mío.

⁹³ Nivia Montenegro, “Análisis” en la “Introducción” a *Tres tristes tigres*, p. 56. El subrayado es mío.

La dimensión social de la novela, entendida desde un código realista, representa un punto de partida necesario para la exploración formal, tanto del género como de la ficción y sus desplazamientos sobre la ambigüedad del lenguaje. Tras la lectura de viñetas propuesta por Álvarez-Borland, Nivia Montenegro realiza un análisis de los fragmentos como “secuencias” —con una perspectiva muy apegada al contenido de la novela— lo cual habla de una modificación respecto de la comprensión global del texto; no sólo sigue una continuidad de los sucesos y sus vínculos estructurales por cronotopos, sino que se da a la tarea de profundizar en las relaciones establecidas por un eje espacio-temporal, capaz de concretar esa clara intención de aprehender de alguna manera La Habana de finales de los 50. No obstante, como proyecto escritural, ese impulso narrativo mostrará la imposibilidad de lograr una *mimesis* directa, perseguida tanto en los textos no ficcionales del autor como en los abordajes críticos más recientes.⁹⁴

De tal suerte, paulatinamente se revelan los puentes narrativos tendidos entre los fragmentos, los cuales apuntan a una unidad global del texto en términos ficcionales; esto no contradice la posibilidad de una lectura de fragmentos independientes, como en una suerte de miscelánea, pero sí los dota de un valor más amplio, que depende de su integración en el texto o, para ser más específicos, en el entramado del mundo ficcional de *TTT*.

Lo anterior es importante para hablar de “novela” en lugar de “ciclo de historias” puesto que el mismo autor, en una entrevista televisada en 1970, hace una acotación al discutir este término, considerando factible dicha clasificación para *TTT*, pero no “de una

⁹⁴ Álvarez-Borland también explora las relaciones entre los capítulos y subcapítulos, el problema es que al considerar las viñetas de manera independiente evita agrupar las secuencias de “Ella cantaba boleros” y las sesiones con el psicólogo enumeradas de “Primera” a “Oncena” como bloques narrativos dentro de los capítulos. Esto lo desarrolla Montenegro y lo retomaré más adelante en lo que respecta a la ficción y su recepción.

manera tradicional”.⁹⁵ Esto es una postura y clara referencia a la novela realista, generalmente narrada en una línea cronológica más o menos estricta, bajo la mirada de un narrador omnisciente que, en el caso de Cabrera Infante, se cuestionará de muchas formas, desde registros genéricos distintos. El distanciamiento frente al canon es constante y sintomático porque habla de una noción más abarcadora de novela, consciente de las innovaciones de la narrativa —tanto latinoamericana como europea— durante la primera mitad del siglo XX — e incluso antes.

Como mencioné en el capítulo anterior, la referencia a obras como *Ulysses* de Joyce y *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Sterne es una declaración de las bases poéticas de *TTT*. Ambos textos son novelas en tanto desafían el término *novela*; quizás el desafío de las normas contemporáneas a su aparición sea el motivo central de dichas obras. Sterne escribió hacia mediados del siglo XVIII y ya ironiza claramente la forma tradicional de narrar al exagerarla con digresiones largas y casi triviales cuyo valor reside en su contenido, igualmente irónico. Por otro lado, la gran obra de Joyce rompe moldes con el flujo de consciencia, planteando el problema de la capacidad de representación de la literatura al llevarla al plano del pensamiento inmediato, de la memoria de un narrador consciente del acto escritural que implica elegir qué y cómo contar.⁹⁶

Dichas novelas fueron cuestionadas en su tiempo, en franca tensión con un canon que, incluso para el caso de Joyce, no se había sacudido actitudes preceptivas. Así la lección de poética de Cabrera Infante comienza al incluir en el texto, como modelos, dos obras que

⁹⁵ Guillermo Cabrera Infante en *A fondo*, www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/, min. 32:20.

⁹⁶ Para profundizar en los elementos que Cabrera Infante heredó de estos dos escritores ingleses remito a los siguientes estudios críticos. En relación con Sterne: Hunter, Paul J., “Response as reformation: *Tristram Shandy* and the Art of Interruption” en *Novel: A Forum of Fiction*, Vol. 4, No. 2, 1971, pp. 132-146; y sobre Joyce el libro de Umberto Eco, *Las poéticas de Joyce*.

tomaban distancia de un canon tradicionalista, defensor de ciertos rasgos por encima de variantes narrativas o juegos reflexivos sobre las normas.

Jean Marie Schaeffer discute la actitud preceptiva en los géneros, derivada del esencialismo implícito en la *Poética* de Aristóteles al plantear que: “El esencialismo reside aquí en la sustancialización implícita de los géneros, en tanto que están dotados de una finalidad propia y, por consiguiente, *a fortiori*, de una entidad sustancial.”⁹⁷ Cuando se le asigna una finalidad propia a un género (como la catarsis a la tragedia) se da por hecho que dicha entidad sólo se revela completa cuando su naturaleza se concreta en un efecto: si no lo cumple no es tal. Esto llevó a la discusión sobre el género a desembocar —en el siglo XIX— en un biologismo evolucionista que veía a los géneros como entidades vivas, dentro de las que ocurrían “mutaciones” que, de alguna manera, motivaban la evolución, pero otras estaban restringidas como fallas o aberraciones.

Ante tal extremo teórico, y teniendo en cuenta la apertura que plantea la literatura frente a los esfuerzos de la preceptiva por definirla, el mismo Schaeffer rastrea una lógica distinta desde los estudios sobre la discursividad y los actos comunicativos, rescatando una pregunta que se adecúa a los niveles de la lengua: «¿Quién dice qué, en qué canal, a quién y con qué efecto?» y a partir de esto propone otra postura respecto de la utilización de los géneros literarios como categorías definatorias:

Toda categoría genérica presupone de hecho una teoría de la identidad de la obra literaria y, más ampliamente, del acto verbal. [...] Es interesante observar que la pregunta no hace referencia a la intención: es porque de por sí la presupone, ya que la intencionalidad constituye el acto discursivo, más que ser uno de sus aspectos (no habría que confundir intencionalidad con el efecto o la función).⁹⁸

⁹⁷ Jean-Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, p. 14.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 56.

A partir de la ubicación de la intencionalidad en el proceso del acto comunicativo, el teórico francés se remite al nivel de la enunciación, desde donde propone una dicotomía que aparece siempre en los planteamientos de la teoría de la ficción al enfocarse en la vertiente literaria: dada la naturaleza del lenguaje, este se bifurca, generalmente, en dos modos, uno serio, atado a las convenciones para establecer un canal comunicativo suficientemente eficaz; otro lúdico, que abre la dimensión ficticia basada en la mimesis, desde el cual se ha discutido muchas veces la literariedad, puesto que supone una diferencia de lenguaje (un “como si”) que señala en su fingimiento una ruptura esencial entre el significado (múltiple) y el significante (pretendidamente unívoco) dentro del signo lingüístico. A partir de estas condiciones de la ficción se han discutido las diferencias genéricas en torno a una postura de enunciación que es antes que nada intencionalidad

Desde el inicio de su estudio, Schaeffer considera la mimesis como el paso de materiales o tópicos de la realidad efectiva a la ficcional, pero también la ubica en otro nivel, en el que la categoría supone la comprensión de dicha transferencia como un proceso intertextual, con lo cual remite a la parodia y su rol en la ficción: “La teoría genérica es, pues, indisociable de una problemática de la imitación de textos ejemplares o más bien, de reglas abstractas de tales textos.”⁹⁹ Así pues, un grado de mimesis está en el modo de enunciación y establece un canal de comunicación cifrado de manera distinta al lenguaje literal o que pretende erigirse en torno al concepto de verdad; el otro grado de la mimesis se da a nivel genérico trasladando o subvirtiendo reglas abstractas desde las que definimos tal o cual género, y a la vez esto aporta indicios respecto de la forma en que se debe llevar a cabo la

⁹⁹ *Ibidem.* p. 23.

lectura e incluso, si existe intertextualidad clara, esos indicios pueden ayudar a la conformación del mundo ficcional, como un contexto referencial con elementos culturales.

En ese sentido se puede argumentar que en *TTT*, el nivel del mundo ficcional literario denota, como el mismo Cabrera lo anuncia en un paratexto a la novela que: “Los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción. Los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos. Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios. Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental.”¹⁰⁰ Aquí la regla abstracta es muy general y se remite a la constitución del estatuto ficcional del texto. Cabrera Infante la subvierte desde el principio con una duda planteada al lector respecto del referente de los personajes.

Por un lado se desnuda la mimesis en el paratexto, por otro la novela simula no permitir, en primera instancia, dudas respecto a lo narrado o al estatuto ficcional de sus personajes a pesar de que el autor declara la existencia de referentes, identificables o no. La postura de Nivia Montenegro destaca un factor ineludible en este sentido: las conexiones entre los personajes son el sustento para argumentar que *TTT* es una novela, pues el proyecto de Cabrera Infante era recuperar la memoria de una época de La Habana anterior a la Revolución. Ya lo apuntaba Claudia Hammerschmidt al hablar de la necesidad de recuperar ese tiempo y espacio:

Lo que hasta su exilio y la pérdida de La Habana había parecido puro juego formal de un joven obsesionado por los mitos y las desmitificaciones del proceso creador — la manía de los pseudónimos, los juegos de palabra interminables que vacían el lenguaje de su significado hasta constituir un lenguaje particular y secreto—, desde

¹⁰⁰ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 145.

1962 y sobre todo de 1965 se transforma en una necesidad existencial para un autor en busca de su ambiente vital, su hábitat, su *genius loci* perdidos para siempre.¹⁰¹

El estatuto ficcional de los personajes se conserva porque el autor ha construido un mundo lingüístico capaz de dar cuenta de la capital cubana durante una época específica a partir de recuerdos que le permiten recorrer y mostrar aspectos tanto de la cultura en general, que incluye todo tipo de referencias, como de la noche habanera que aglomera personajes asociados con ciertos roles sociales y sucesos históricos. Más importante que el propio trazado de este mundo es el fundamento de su visión desprovista de ingenuidad: por medio de la “Advertencia” evita la concepción de la literatura como “reflejo de la vida” y utiliza la capacidad creadora de la escritura —“intentando atrapar la oralidad”— para desarrollar una realidad abierta a superposiciones y trasposos, quizás personal e íntima, pero ante todo muy consistente en lo que respecta al traslape —escritural y de realidades— que produce la metaficción.

Para terminar con el enfoque desde el género tradicional debo mencionar que la discusión sobre los géneros literarios se ha ampliado en los últimos años con las propuestas de autores españoles como Javier Rodríguez Pequeño, quien plantea hacer una distinción retomando los viejos postulados, como la división en géneros naturales, que comprenden modos de enunciación: el dramático, narrativo y el lírico; géneros históricos que se refieren a formas más específicas derivadas de los naturales —como novela y cuento dentro del narrativo; y los subgéneros, agrupados según de las realizaciones posibles de los históricos, por ejemplo el surgimiento de la novela policíaca o la costumbrista: en este último nivel genérico es más probable el intercambio de rasgos definitorios porque está determinado

¹⁰¹ Claudia Hammerschmidt, “Escribir (d)el exilio o La literatura como experimento ecológico de Guillermo Cabrera Infante” en *Cuba: la revolución revis(it)ada*, p. 195.

semánticamente, y no sólo de manera formal. Rodríguez Pequeño afirma que “toda obra pertenece a un género de cada nivel, es decir, cada obra tiene, al menos, tres géneros, pero al mismo tiempo estoy convencido de que cada obra literaria es única por su significación, propósito y por su proceso de creación.”¹⁰² Así, por ejemplo, *TTT* sería una obra narrativa, específicamente una novela, cuyo subgénero, dadas las características de lo narrado, puede adscribirse a una amplia gama de concreciones, dentro de las cuales es factible la de metanovela.

Ahora bien, es oportuno señalar que Rodríguez Pequeño aporta una clasificación de rasgos macroestructurales y semánticos de los textos en tres niveles que sirven de guía, no para una hipercaracterización, sino como una base de la cual se puede partir para un análisis formal o de contenido. Lo más importante de este planteamiento —en lo que concierne al análisis genérico de las obras escogidas— consiste en la articulación con los aportes de la Teoría de la ficción y los Mundos posibles. Este enfoque está sustentado en la naturaleza y función estructural de la mimesis como verosimilitud; es esencial tener en cuenta cómo se sientan las bases para el acercamiento del lector a la obra.

Así pues, es importante aclarar que la filiación de Rodríguez Pequeño a esta teoría representa la etapa más reciente de una síntesis realizada con anterioridad por Tomás Albaladejo como parte de una investigación centrada en el fenómeno literario, con un recorrido de más de 30 años: condensa desde los postulados de Lubomír Dolezel y Thomas Pavel, a finales de los años 70 y principios de los 80, hasta los estudios de Stefan Morawski en los 90, entre otros autores.

¹⁰² Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, p. 11.

En lo que respecta al tratamiento de la mimesis y la ficcionalidad, los postulados de Dolezel aún se sostienen pero han sido acotados o especificados desde distintos puntos de vista. Para el caso de los temas recurrentes en la literatura de Cabrera Infante —contexto histórico, referencias culturales, reflexión autoconsciente, etc.— las posturas generales de buena parte de estos teóricos son adecuadas para hablar de la ficción desarrollada en su narrativa y la presencia desestabilizadora de la metaficción.

La pertinencia de este acercamiento queda clara con el análisis esbozado hasta ahora sobre los personajes y cronotopos de *TTT*, enmarcados en ese tiempo y espacio al que el autor volverá para sobreponer la construcción ficcional de la capital cubana de manera constante a través de máscaras y nuevas exploraciones del recuerdo en *La Habana...* y *La ninfa inconstante*.

A fin de proponer un estudio consistente, además de exponer la triple dimensión genérica y los niveles de verosimilitud que Rodríguez Pequeño asocia a la ficción, se debe acudir a la configuración básica de los textos ficcionales, expuesta por Luciano Vitacolonna, para abordar la consistencia de temas, personajes y la construcción de un mundo ficcional —potencialmente extendido en otros textos— en relación con la realidad comprobable:

Un texto ficcional (Tf), o ficción, es un texto cuyo mundo constituye una alternativa al modelo del mundo real en el que aquel texto es (o ha sido) producido/creado/construido y/o recibido. Dicho de otro modo: un texto ficcional es un mundo posible alternativo (construido alternativamente) del modelo del mundo real o de la realidad del autor y/o de los receptores/lectores.¹⁰³

Como mundo ficcional alternativo, La Habana de *TTT* será el epicentro en el que confluyen y desde el que se proyectan, tramas, recuerdos, posturas políticas y literarias, pero, sobre todo, realizaciones ficcionales que implican una particular forma de entender el mundo

¹⁰³ Luciano Vitacolonna, “Los textos literarios como mundos posibles” recurso en línea, dialnet.uniroja.es/descarga/articulo136160.pdf, consultado por última vez el 17 de mayo de 2015.

y el lenguaje que lo codifica. Más adelante en este análisis se podrán apreciar los puentes que se extienden desde *La Habana...* y *La ninfa inconstante* —a veces como anacronismos— y cómo en estas relaciones metaficcionales y macrotextuales los límites impuestos por convenciones genéricas, discursivas, temporales y espaciales se mezclan en una suerte de entramado que tiene por motor la escritura.

La posibilidad de apreciar un mundo ficcional potencialmente extendido entre varias obras radica en un grado de alternativa condicionada por un productor y un receptor, no por un esquema lógico estricto, es decir, que tiene sentido sólo por los acuerdos, primero de género y verdad, después por su capacidad de apertura frente a lo ficcional. Rodríguez Pequeño se apegó al trabajo realizado por Tomás Albaladejo en lo referente a la ampliación de mundos preconfigurados según su tipo de mimesis, que pueden ser más o menos ficcionales hasta llegar a lo no mimético como fantástico —considerado así por “crear” toda la ficción, reduciendo al mínimo los referentes. Esta tipología de mundos es seductora porque se basa a su vez en los postulados de Lubomír Doležel, quien plantea cinco rasgos definitorios para la ficción,¹⁰⁴ de los cuales tres son centrales para su manifestación literaria:

3. Los mundos posibles son homogéneos
4. Los mundos ficcionales son incompletos
5. Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real.

Con base en esto, cabe preguntar ¿cuáles son las particularidades de la ficción en *TTT*? El mundo desplegado mediante escritura y estructura estéticas en la obra magna de Cabrera Infante responde a los propuestos por Doležel: claramente representa un texto

¹⁰⁴ Lubomír Doležel, *Estudios de poética y teoría de la ficción*, pp.119-123. Las implicaciones de estos postulados dependen del texto específico que se aborde. En términos de un código realista los rasgos caracterizan con mayor precisión el acercamiento a la realidad efectiva, no obstante, otro tipo de registros escriturales como la metaficción o lo fantástico complejizan dichos postulados.

literario mimético-ficcional muy apegado a las reglas de funcionamiento de la realidad efectiva; en otras palabras, *La Habana* propuesta por el autor es accesible desde la experiencia convencional de la realidad y representa un mundo limitado y homogéneo ontológicamente, en lo que respecta a lo espacio-temporal y una posible lectura histórica. Ese es el esquema lógico que da cuenta de las convenciones discursivas tradicionales del realismo para ser aprehendido.

Ficción realista, pero ¿en qué grado existe mimesis en esta primera novela? La cuestión es relevante ya que el desarrollo de la propuesta ficcional de Cabrera Infante se refinará hasta la publicación de *La Habana...* y *La ninfa inconstante*. Lo central de la mimesis no recaerá en una adscripción a la lógica realista del mundo posible, sino en proponer la autorreflexión sobre las palabras, pues definirá el plano en el que se sustenta la metaficción, la cual desplazará eventualmente el carácter homogéneo de la realidad ficcional, y con ello pondrá en suspenso la posibilidad de una lectura socio-histórica directa e ingenua (confiada en el sentido literal o literario realista).

Con estas ideas en mente se pueden abordar las bases referenciales mediante las que se establece la ficción en la obra de Cabrera Infante. Como modelo inicial, *La Habana de TTT* representa claramente un espacio y tiempo limitados por las particularidades del soporte, la escritura, sumadas a la perspectiva de los narradores en turno. Entre los distintos fragmentos del texto hay un pasaje ejemplar en el que Códac —narrador de “Ella cantaba boleros”— cuenta su deambular antes retirarse de la noche habanera y decide probar suerte en una máquina tragamonedas:

Las ruedas giran y sale primero una naranjita, luego un limoncito y más tarde unas fresas. La máquina hace un ruido premonitorio, se detiene por fin y se queda en *un silencio que mi presencia hacía eterno*.

Mi puerta está cerrada. Debe haber sido Rine, leal. Abro y no veo el caos amistoso que viene después del orden ajeno que impuso esta mañana la muchacha que limpia, porque no me interesa, porque no puedo verlo, porque hay cosas más importantes en la vida que el desorden, porque encima de las sábanas de mi sofácama, abierto, sí señor, y ya todo cama, sobre las sábanas impolutas del sábado, veo la mancha enorme, cetácea, carmelita, chocolate, que se extiende como una cosa mala y es, claro, lo adivinaron: Estrella Rodríguez.¹⁰⁵

En este ejemplo de estilo fluido y contenido aparentemente superfluo, el tiempo parece cortarse entre dos párrafos, en una selección narrativa consciente de la narración, pues al llegar a las frases subrayadas el espacio cambia del bar a su casa, cortado de golpe porque la percepción depende de las condiciones del narrador como personaje, pues está borracho y transmite una percepción subjetiva y alterada del tiempo, lo cual confirma la determinación del segundo punto de Doležel: acceder desde este mundo implica aprehender la realidad literaria con referentes conocidos, como la experiencia de una borrachera, el desvelo de la fiesta, el regreso a casa y, en este pasaje particular, incluso la hiperbólica imposibilidad de dormir en la cama propia porque la obesa cantante La Estrella la ocupa :

Voy al baño y me lavo la cara y la boca y veo la bañera *con un gran pozo de agua que es el recuerdo del hielo* y meto los pies allí y no está más que fresca. Vuelvo al cuarto único, a este apartamento imbécil que Rine Leal llama studio y buscó dónde dormir: el sofá, el de madera y pajilla y pajilla, es muy duro y el suelo está mojado, sucio, y lleno de colillas *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: el enemigo mayor de la promiscuidad y echaría las frazadas que no tengo y 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 Bakeleinkoff, que tiene la extraordinaria cualidad de ser invisible. (Me cago en Natalie Kalmus: ya estoy hablando como Silvestre.) *Pero cuando regreso a la realidad es de madrugada y este horror está en mi cama y tengo sueño y hago lo que usted y todo el mundo haría, Orval Faubus. Me acuesto en mi cama. En un borde.*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 283. El subrayado es mío.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 284. El subrayado es mío.

La narración de Códac es verosímil es porque tal percepción del mundo es factible: la parte subrayada destaca por ser una caracterización que, lejos de ser una licencia poética para describir el entorno, apunta a un flujo mental muy específico que se desvía y vuelve al plano real de la ficción. Aquí, la figura del narrador revela un carácter doble: a pesar del realismo, el tiempo puede fragmentarse en percepciones: el apego a un código de realidad no es garante de un flujo cronológico homogéneo y menos aún de una “experiencia” comprobable: la subjetividad toma control de una narración que, en el caso de los capítulos extensos de *TTT*, es siempre relatada en primera persona:

Pese a la obsesión por el pasado de los relatos en primera persona, en *Tres tristes tigres* el tiempo se (re-)presenta sólo como un sistema de relaciones, y no como un todo absoluto que se pueda situar. Cada intento de situarnos claramente en el tiempo está destinado al fracaso, y la pretensión de traducir el tiempo pasado o el que pasa a la lengua y así poder retenerlo se descubre como pretensión vana en el intento mismo de representación.¹⁰⁷

No obstante, un estado alterado de consciencia no es la única circunstancia que motiva una descripción “licenciosa” —en términos temporales u otros— por parte de un narrador. Hay una en particular, en voz de Arsenio Cué, que se encuentra en el capítulo “La casa de los espejos”, mencionado en el capítulo anterior con motivo de la parodia de *Alicia a través del espejo*;¹⁰⁸ aquí, la visión del narrador se deforma, pero no es una mera recreación poética del momento, sino una desviación clara de un discurso presuntamente juguetón hacia descripciones contextuales como forma para evadirse:

Recuerdo que lo pasé todo por alto: la insinuación de Livia tan grosera que era casi un insulto, *el melvilliano sol de afuera*, la inocente doble negación de Laura: con la elegancia y el casi caminado de un David Niven del trópico. *Recuerdo que vi unos niños jugando en el parque al doble sol del cemento y el cielo mientras tres negritas —las manejadoras, sin duda— conversaban a la sombra de los flamboyanes en flor.* Recuerdo que sentado en el banco ideal al soñado fresco de los árboles, oí que me

¹⁰⁷ Claudia Hammerschmidt, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, p. 61.

¹⁰⁸ Cf. Capítulo I, p. 49.

llamaban y recibí la realidad del sol en los ojos, al regresar volviendo la cara: era Livia.¹⁰⁹

Como puede notarse en los renglones destacados, la forma de ver la realidad no sólo es subjetiva sino que existe una suerte de trastorno en la percepción, no psicológico, sino una suerte de confusión que propician las circunstancias. También se notan las referencias a otras ficciones para ampliar el efecto de realidad modificada: Melville y Proust (*A la sombra de las muchachas en flor*), ambos, además, autores que cuestionan el estatuto del narrador:

Este carácter engañoso o mentiroso de todo tipo de verbalización resultará aún más claro si no se trata de enunciados sobre otros en tercera persona, sino de enunciados sobre sí mismo en primera, es decir, cuando se trata de autobiografías ficticias, como sucede en toda la novela *Tres tristes tigres*. La paradoja de la escritura autobiográfica se cita en el interior de un momento autobiográfico ficticio, lo cual lleva la paradoja al extremo. La distancia temporal establece una distancia entre el yo narrado y el yo narrador, y la ausencia de distancia provoca que la autobiografía teleológica, enlazado de un modo causal, resulte imposible, de modo que ninguna forma de representación autobiográfica puede diferenciarse de la invención o la mentira.¹¹⁰

El contexto que proporcionan las referencias intra y extratextuales, no sólo aquí, sino en la mayoría de los narradores, *enmarca* relaciones muy sutiles que, a pesar de la distancia temporal entre los sucesos, vinculan fuertemente las experiencias de cada narrador, de modo que a pesar del legítimo cuestionamiento del lector sobre lo que se cuenta, la verosimilitud se refuerza por medio de dichas conexiones. Tanto Laura como Livia son protagonistas de una decepción amorosa fuerte que surge de este capítulo y se conecta con el último, “Bachata”, en el que Silvestre prolonga desde el inicio su intención de herir a Arsenio Cué revelándole su matrimonio con Laura, a lo que Cué no le da importancia, ocultando lo acontecido en el capítulo citado arriba.

¹⁰⁹ Cabrera Infante, *op. cit.*, pp. 309 – 310. El subrayado es mío.

¹¹⁰ Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 88.

La revelación de Silvestre a Cué, esperada y planeada desde 200 páginas antes da pie a la palabra final del capítulo: *tradittori*. Los dos amigos se traicionan: primero Silvestre a Cué y Cué lo engaña ocultando —y a la vez— traicionando sus propios sentimientos, de manera que las percepciones, lo relatado con cierta apariencia se tergiversa después, quizás como mentira, siempre como recreación o máscara que puede ser ficción. Así se teje una de las vías por las que se enlaza el mundo ficcional de *TTT*. No es posible determinar el momento exacto de los sucesos, sólo se puede inferir una temporalidad que reconoce el presente de la narración, el pasado ambiguo y un futuro muy concreto, bien ubicado por Álvarez-Borland, a partir de las sesiones de Laura con el psicólogo, posteriores a su boda con Silvestre, es decir, después de lo narrado en “Bachata”, si el lector quiere reconstruir una linealidad cronológica.

Enfocado desde este punto de vista, el texto de Cabrera Infante constituye claramente una ficción en forma, según los postulados de Dolezel, y de ninguna forma una novela tradicional. Opino que *TTT* permite la lectura desde los postulados debido a la particular concreción de otros dos aspectos fundamentales. A partir de la disposición de los fragmentos se puede argumentar la presencia de un plan estético que no está determinado por las convenciones, sino por los elementos paródicos que funcionan a nivel estructural. Es curioso que Álvarez-Borland no considerara que hay una organización estética del texto diseñada con el único fin de confundir al lector hasta cierto nivel, pero también dispuesta con precisión para ser aprehensible de manera global. Esto, aparentemente obvio, apunta a una concepción de la novela en su totalidad, no como ese ciclo de historias que propuso Álvarez-Borland, sino como un mundo ficcional, expresado de manera fragmentaria pero exigiendo del lector el esfuerzo para reconstruirlo incluso —como lo plantearé al analizar la metaficción— pensando lo escrito fuera de un código realista estricto que rige el texto en apariencia.

Por otra parte, el tratamiento de los protagonistas sí es acorde al exigido por la preceptiva del género, pues se revelan actitudes en ellos de manera progresiva, y se pueden rastrear sus intereses y aspiraciones; éstas serán transmitidas desde el capítulo inicial “Los debutantes”, en el cual Silvestre muestra desde niño su pasión por el cine, así como Cué narra su llegada a La Habana para solicitar ayuda a un productor de televisión que le juega una broma pesada:

—Ya entenderás. Tú quieres una ayuda.

— Sí— dije.

—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. Luego oí tres disparos que me parecieron llamadas a la puerta. Me aflojé todo y caí para adelante, sin ver ya, mi cabeza golpeando, duro, el brocal de un pozo que había en el suelo y caía dentro.¹¹¹

Inmediatamente después viene una hoja negra que marca el final del capítulo. Este pasaje es retomado en “Bachata” en el que Silvestre remite al lector a la página específica en la que Cué le narra el hecho y lo termina al explicar que se desmayó de miedo y hambre, que el productor jamás le disparó.¹¹² Dicho recurso es intratextual y revela la naturaleza del primer pasaje: está inserto en la larga conversación entre los dos amigos. Además permite ver un cambio muy profundo en Cué, al igual que lo experimenta el mismo Silvestre durante todo el capítulo final: el paso de un tiempo y espacio a otros, marcado por el golpe en el “brocal de un pozo”, el cual figura la caída en la proverbial madriguera del conejo, da paso a una convergencia especular de fragmentos, pues: “Del mismo modo que en *Tres tristes tigres* La Habana se presenta como ciudad de los espejos y los espejismos, el texto presenta un “Looking Glass World” o un país de las maravillas al más puro estilo de Alicia”.¹¹³

¹¹¹ Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*. p. 202.

¹¹² Ibidem, pp. 626-628.

¹¹³ Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 64-65.

De este modo, ligada a la posible conformación de una trama, se advierte la realidad ficcional determinada por personajes cuya transformación, aunque sea de manera fragmentaria, permite leer el texto de manera global, apegado a una idea de ficción que incluye referencias al mundo real tanto literarias como históricas. Al mismo tiempo, la propia estructura denota un manejo estético de lo narrado: los altibajos de la historia como fundamentos de la novela también motivarán transposiciones metaficcionales.

Privilegiar esta hipótesis de lectura sustentada en la ficción motiva el análisis de la constitución de ese mundo que, como se ha planteado, expresa estructuralmente la variedad de temas y aspectos reformulados desde una realidad efectiva, aprehendida por el autor. Dicho mundo, a través de su estructura, también nos muestra los puntos en los que el autor ha determinado socavar su propia ficción desnudándola con elegancia, apenas con sugerencias ubicadas en fragmentos estratégicos enmarcados en la reflexión sobre la literatura, el rol del narrador y la simulación del tránsito entre realidades, que abordaré más adelante.

Si bien *TTT* se plantea como una “novela” dispuesta a desafiar los rasgos que conforman preceptivamente dicha categoría, y con ello su teleología, la reflexión del autor no se detuvo en esta forma narrativa. Años después con la aparición de *O* y *Exorcismo de esti(l)lo*, el juego con el lenguaje, la literatura y su contenido serán puestos a prueba como convenciones desplazables dentro del ensayo y transformadas en elementos que apuntan a la maleabilidad que Cabrera Infante percibe desde su actitud desacralizadora respecto de la estabilidad de la palabra escrita, con la cual otorga nuevos sentidos a cualquier manifestación cultural.

2.1.3 Presionar el límite de la ficción: la memoria imaginativa

En el caso de *La Habana...*, las características que facilitan o restringen su adscripción a un género en particular son distintas por la propia forma del texto. Escrito bajo un código biográfico o autobiográfico,¹¹⁴ de corte realista necesariamente, desarrolla una cronología lineal más estable; no obstante, la influencia de los autores predilectos del cubano se nota a cada paso, no en un estilo calcado, sino con el impulso de un flujo narrativo propio, paralelo a las amplias digresiones del *Tristram Shandy* combinadas con la ineludible conciencia de la memoria, elemento dicotómico que permite ingresar a un pasado lejano, pero que limita su recuperación a las particularidades atesoradas por el recuerdo, a la manera de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Aquí la frontera con un género distinto de la novela, la autobiografía o la biografía ficticia, establece un punto de comparación diferente a la dilucidación sobre la forma, trasladando la complejidad a lo contado, en lugar de situar el problema en torno a la estructuración de las partes. La mayoría de los capítulos de *La Habana...* son largos, dominados por una voz en primera persona que muestra a un narrador enfocado en sus recuerdos. Los cronotopos, a diferencia de *TTT*, no sólo cumplen con una función contextual, que insinúa referentes cargados de peso semántico en el mundo ficcional y fuera de él, sino que acercan lo narrado a la vida de Cabrera Infante:

[En *La Habana...*] La fragmentación y experimentación de *TTT* aparentemente han sido substituidas por una escritura unilateral donde los episodios parecen encadenarse cronológica y causalmente para constituir un todo que aparentemente pretende poder transcribir la verdad de una vida. Las contradicciones entre el pasado, su evocación a través de la memoria y su transcripción lingüística, tan drásticamente puestas en

¹¹⁴ Claudia Hammerschmidt lo ubica de la siguiente manera: “En 1979 se publicó la novela autobiográfica *La Habana para un infante difunto*, cuya cronología y linealidad, derivados del modelo autobiográfico, parecían estar en rotunda oposición a la escritura fragmentada de *Tres tristes tigres*”. *Op. cit.*, p. 253

escena en *TTT*, en el texto autobiográfico parecen haberse conciliado para dar lugar a una escritura sin fisuras que al parecer logra llegar a su meta final.¹¹⁵

En la cita anterior, Claudia Hammerschmidt opta por el término “novela autobiográfica”, resolviendo los dos aspectos del material narrativo del texto: una serie de datos y sucesos rastreables en la vida del autor, y una dimensión ficcional que los cohesiona y ubica al margen del posible carácter de testimonio que puede poseer la autobiografía. Esta distancia de la verdad, salvada por lo verosímil de la ficcionalidad del recuerdo, depende a su vez de datos históricos puntuales y fechas sueltas, elementos fundamentales de un eje narrativo que estructura una historia extensa, de carácter predominantemente realista y muy consciente de sí misma, es decir, circular en lo que concierne a éstas bases referenciales.

El rasgo principal que cohesiona esta “aparente unidad” —como lo menciona Hammerschmidt— es la voz en primera persona, un narrador cuyo discurso tenderá precisamente a subvertir la sencillez en la perspectiva del narrador y un flujo temporal “homogéneo”. Una de las primeras críticas de *La Habana...* fue Rosemary Geisdorfer Feal, quien equipara la intención autobiográfica del texto de Cabrera Infante con la desplegada en *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa. Para Feal, la obra del cubano puede catalogarse como una autobiografía ficcional, término que de ninguna manera se opone al de Hammerschmidt —propuesto más recientemente— en la medida en que ambas autoras reconocen una tendencia ficcional en la novela, guiada por esa voz que se narra desde un presente.¹¹⁶

¹¹⁵ Claudia Hammerschmidt, “Del ‘experimento ecológico’ a la autobiografía— y viceversa: *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante” en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, p. 1536.

¹¹⁶ Rosemary Geisdorfer Feal, *Autobiography and fiction: Cabrera Infante’s La Habana para un infante difunto and Mario Vargas Llosa’s La tía Julia y el escribidor*, p. 2. Dicho reconocimiento no es explícito de parte de Hammerschmidt, pero el término novela permite realizar la asociación entre ambas posturas.

De tal suerte, son notables las diferencias entre *La Habana...* y *TTT*, como lo señalan las especialistas, pues Cabrera Infante parece optar por una estructura opuesta a la de su obra magna: sobre todo en el nivel estructural, además de la voz en primera persona que filtra voces potencialmente autónomas, la división capitular acusa una disposición del material “lineal”, sin denotar un manejo estético tan claro como en *TTT*. Rosemary Feal insiste en atender la forma en la que se presenta la extensa historia del narrador en primera persona para definir *La Habana...* genéricamente y analizar su contenido con mayor cuidado: “If, as some have stated, autobiography and fiction are indistinguishable at the interior textual level, then perhaps some external criteria should be applied to determinate autobiographical intent. These criteria fall into two broad categories, the particulars of an author’s life, and his reflections on the subject of autobiography.”¹¹⁷

Es claro que con estos fundamentos es posible seguir de cerca y de manera básica qué es lo que acontece en el texto. También se puede evaluar cuáles pasajes pueden aprehenderse como material ficcional. La cuestión —más allá de los referentes identificables, ya sean sucesos o personas— recae en el estatuto que adquirido por dichos elementos al poseer rasgos novelísticos. Esta base realista de la ficción permite que la simulación de una unidad narrativa sencilla funcione como el pilar de los grios metaficcionales en *La Habana para un infante difunto*. En este sentido, es importante referirnos a la dimensión ficcional desde la propia formulación del texto, que desde el inicio connota una dimensión narrativa distinta a la expuesta como ficción en *TTT*:

Aquí, la aporía del comienzo de la escritura autobiográfica, el carácter necesariamente de cita de la descripción del nacimiento se pone en escena *ex negativo*, ya que al hacer del comienzo un renacimiento, se hace posible la tematización del nacimiento en nombre propio. El autor puede fechar exactamente este nacimiento que inicia su educación sentimental, urbana y artística; del otro lado,

¹¹⁷ Rosemary Geisdorfer Feal, *op. cit.*, p. 23.

el hecho mismo de contar este nacimiento es ya resultado de esta educación que el texto representa. Así el autor puede asistir a su propio nacimiento como tal y firmarlo cual padrino.¹¹⁸

Este comienzo iniciático de *La Habana...* marca todo el primer capítulo, y se extiende en percepciones particulares de los momentos recordados, también reforzadas por asociaciones desde el presente de la enunciación por ese «Yo» narrador, es decir, que el comentario y extensión semántica de lo que acontece con el yo narrado se da como una valoración *a posteriori*, obviamente, pero esto implica también una distancia que, lejos de pretender objetividad en su discurso explicita la sensibilidad del narrador, construida como recuerdo, tal como sucede unos párrafos después del inicio, donde detalla uno de los cuartos que ocupó con su familia en el solar de Zulueta 408:

Ese olor, como el perfume que llevaba la primera prostituta con quien me acosté, era típicamente habanero y aunque el perfume de la puta tenía el aroma de lo prohibido, resultaba tentador y grato, este otro olor memorable que salía del cuarto podía ser llamado ofensivo, malvado, un hedor —el tufo del rechazo—. Ambos olores son el olor de la iniciación, el incienso de la adolescencia, una etapa de mi vida que no desearía volver a vivir —y, sin embargo, hay tanto que recordar de ella.¹¹⁹

La conciencia sobre lo escrito como recuerdo permite ver a través de un velo, desde una perspectiva compleja en lugar de dejar al lector a merced de la ilusión de la transmisión directa, a pesar de que, como escribe Hammerschmidt, sea posible observar la huella del autor en la configuración de esa voz que, sin embargo, nacida y vinculada fuertemente al texto, no puede ser totalmente equiparable con Cabrera Infante.

La tendencia a apreciar lo contado con precaución respecto de la escritura, modifica desde la base la ilusión de la verosimilitud autobiográfica, reemplazada por lo verosímil de

¹¹⁸ Claudia Hammerschmidt, Del 'experimento ecológico' a la autobiografía— y viceversa: *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante" en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, p. 1541.

¹¹⁹ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, pp. 22-23.

una clara formulación literaria. Desde una postura más extrema, el propio lenguaje se desplaza como mediador de percepciones e impide la concreción de lo veraz. En este punto, el lector se ve implicado en las sensaciones del narrador, construidas con base en una actividad de carácter imaginativo: así la conciencia de lo escrito revela la contingencia de lo narrado que oscila entre un registro mimético ficcional y no ficcional. Entonces, el lector se encuentra no con una relación directa entre un referente —puede simular ser una vida “completa”— y el texto como verdad biográfica, sino con un mundo que posee, desde su motivación memorística, imaginaria, un grado de ficcionalidad que torna autónomos y alternativos de igual manera a los seres que lo habitan, como lo propone la Teoría de los mundos posibles:

No se puede mantener al mundo real fuera de los textos de ficción: las teorías de la ficción tropiezan a menudo con lo que John Woods llama «frases mezcladas» que combinan elementos reales y elementos de ficción, ya sea permitiendo que los entes de ficción se paseen por el mundo real [...] o con más frecuencia otorgando a entes reales el derecho a habitar la ficción. A fin de confinar los objetos de ficción a sus textos, Parsons distingue entre los personajes u objetos nativos de una narración, los objetos inmigrantes y los objetos sustitutos.¹²⁰

Se hace explícita la necesidad de mostrar el grado de ficcionalidad que existe en la novela autobiográfica, puesto que los personajes o referentes históricos, en términos de una lectura global, son casi indiscernibles de los ficcionales. Es justo el problema que ya apuntó Rosemary Feal. Al igual que con *TTT*, la distinción entre lo verdadero y lo ficcional remite al estatuto de los personajes. No se trata con esto de poner en duda la existencia real o no de los seres con los que el narrador interactúa en el pasado, sino de otorgarles un nivel ontológico propio dentro del texto, permitiendo así una lectura sin conflictos respecto a los referentes. Esto último lo propone el mismo Thomas Pavel retomando la distinción de

¹²⁰ Thomas Pavel, *Mundos de ficción*, p. 42.

Parsons entre nativos, inmigrantes y sustitutivos, en un esfuerzo por sintetizar respuestas que eviten extremos como los de un grupo de críticos de la Teoría de la ficción que discriminan los entes de ficción por ser no verdaderos, mientras otras posturas afirman su existencia.

Pavel opta entonces por mediar apoyándose en la Teoría de los mundos posibles, de corte lógico como se aprecia en los postulados de Dolezel que cité, y que de igual forma pueden ayudar a interpretar *La Habana...*, pero con el añadido de la semántica de la ficción que permite conjuntar tanto la definición de los nombres propios de los personajes como su pertenencia a un mundo más o menos cercano a la realidad comprobable:

En efecto, la semántica de Kripke permite que el inventario de individuos varíe de un dominio a otro, lo cual significa que permite que individuos que no existen realmente pertenezcan a algún mundo accesible desde nuestro mundo real [...] Aristóteles sostiene que «no es asunto del poeta contar lo que pasó, sino contar el tipo de cosas que podrían pasar —lo posible según la posibilidad y la necesidad» (*Poética* IX. 1). Dicho de otra manera el poeta debe ofrecer o bien proposiciones verdaderas para alternativas del mundo real (las cosas posibles según la necesidad) o bien proposiciones verdaderas al menos en un mundo alterno del mundo actual (las cosas posibles según la probabilidad).¹²¹

La pertenencia de elementos de un conjunto a otro, es decir, de un mundo a otro con rasgos parecidos o distintos es algo identificable para cualquier lector, no obstante, esta teoría aboga por una comprensión global del mundo ficcional, aún con las restricciones propias de la escritura, dotando de un grado de verdad a ese mundo ficcional autónomo, alterno. Es por eso que un trabajo abocado a la búsqueda de referentes exactos que pasaron como personajes a la realidad del mundo ficcional, aunque valioso, no es imprescindible para la comprensión de lo narrado. La lectura de Hammerschmidt sobre *La Habana...* discurre por un argumento similar, tomado de una intención “ecológica” de Cabrera Infante por recuperar, a partir del

¹²¹ Ibidem, p. 62.

recuerdo, la “fauna” de la capital cubana.¹²² La estudiosa alemana lo entiende como una motivación nostálgica por salvar del olvido esa época tan apreciada para el autor. La presencia de personajes históricos y su relación con el narrador, cuya historia es identificable con la del autor, sostiene el adjetivo “autobiográfica” tanto para matizar la ficción como para simular la recuperación del recuerdo:

A nuestra casa venían muchos comunistas, cosa natural, pero un día se apareció un comunista profesional, es decir, uno que trabajaba exclusivamente para el partido, cuyo empleo era el proselitismo. Se llamaba Carlos Franqui y resulta curioso que este visitante ocasional llegara a tener tanta importancia en mi vida, todavía más si se considera que nuestro conocimiento mutuo, cuando ocurrió, tuvo lugar bajo los peores auspicios.¹²³

Esta “labor ecológica” supone que la imaginación media entre la realidad y la ficción, de modo que existe una tensión que el lector debe considerar y aprender a fluir con ella. Los desplazamientos entre ficción y realidad histórica son muchos. La presencia de Carlos Franqui —promotor cultural histórico de la Cuba de los 50— en el fragmento citado demuestra la función de la aparición de personas y datos históricos, como la creación de la revista *Nuestro Tiempo*, contexto en el que el narrador conoce a otra figura relevante, el compositor Juan Blanco:

Por ese tiempo yo ya había salvado los complejos sociales que me atacaron antes por vivir en un solar. Así todos mis amigos, viejos y nuevos, venían a visitarme a mi casa, a nuestro cuarto, a disfrutar de la hospitalidad de mi madre, a tomar su café, y se reunían en el patio, en la placita que era un ágora ahora. Juan Blanco estaba entre los que venían más a menudo. No me extraño pues que una de sus musas se apareciera un día a visitarnos de buenas a primeras.¹²⁴

En última instancia, el proyecto escritural de Cabrera se amplía con *La Habana...*, bajo esa voluntad de recuperar el pasado, pero en lo que concierne a la novela autobiográfica,

¹²² Claudia Hammerschmidt, *op.cit.*, p. 1537.

¹²³ Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, pp. 99-100.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 149.

el énfasis está en esa triple dimensión del narrador misterioso, el yo narrado supeditado a una visión estrictamente subjetiva, y la recepción del lector que percibe, desde la ironía ya analizada, que no existe un asidero confiable a pesar de que el flujo temporal permita ver una organización cronológica un poco más tradicional. La tensión entre la dimensión ficcional y los datos históricos continúa a pesar de la aparición de estos últimos.

Dado el estilo del texto, a cada paso el lector encuentra segmentos de la narración en la que se abandona momentáneamente el impulso memorístico a favor de la reflexión sobre la naturaleza de lo narrado, por ejemplo, a partir de una imagen que se antoja imperecedera, no en la mente del autor, sino en el texto que surge del yo narrado, creado y limitado a ese marco:

No recuerdo su pelo y tampoco puedo decir por qué no me quedé hasta que ella se levantó, sola o solicitada, y dejó su asiento para verla completa. Tal vez esa espalda me bastaba. Tiendo a recordar las muchas piernas que he mirado, que he visto en mi vida, y por supuesto que no puedo contarlas todas, pero esta espalda de esa noche en el cine «Alkazar» se presenta como una visión única. De seguro que la vida la ha maltratado, *el tiempo ajando, ultrajando su esplendor, los años la desfiguraron pero no pueden envejecer el recuerdo.*¹²⁵

El contenido de *La Habana...*, se muestra contingente, no sólo como todo mundo posible que supone su incompletud, sino acercándose lo más posible a una realidad efectiva tan documentada y verificada —la vida de Cabrera Infante— que a la vez enarbola la esperanza de dejar una huella imborrable por medio de la escritura. Pero en el proyecto literario mismo se encuentra ya el germen de la metaficción: ampliar el mundo ficcional y sobrepasar la convención de los límites requiere de un regreso constante a ese mundo ficcional, es decir, se hace necesaria la reescritura como metaficción, método y concepción adecuados para recontextualizar y completar la multiplicidad de sentidos del recuerdo, o al

¹²⁵ Ibidem, p. 161. El subrayado es mío.

menos intentarlo. Esta es la configuración ambigua de un mundo que será constantemente cuestionado, primero por las reflexiones sobre lo que es posible recordar y transmitir, pero en segundo lugar por pasajes que al ironizar lo narrado acercan al lector a su construcción y, sobre todo, por el final de la novela que abordaré más adelante.

2.1.4 *La ninfa inconstante* y su recurrente presencia

La última novela publicada post-mortem de Cabrera Infante está determinada por un paratexto con características muy particulares. Como adelanté al hablar de la ironía, el prólogo que antecede al texto aporta ideas centrales para el lector, pues la novela en sí será una suerte de desarrollo de éstas. No deseo indicar que se trate de una novela de tesis, sino que estos conceptos, síntesis de la forma tan distintiva de repensar el pasado, se perciben desde *TTT*, encuentran un espacio textual amplio para su experimentación en *La Habana...* y parecen confirmarse en *La ninfa inconstante*. A pesar de este planteamiento, soy consciente de la desconfianza que se debe mantener respecto de los paratextos, sobre todo si provienen de un escritor acostumbrado a subvertir las normas,

La recurrencia de elementos afines, la reescritura a la que Cabrera somete algunas ideas y formas discursivas, al igual que la repetición de frases o bromas,¹²⁶ indican la presencia de un fundamento ficcional y estilístico continuo, con claros alcances macrotextuales a estas alturas, o al menos suficientemente análogo como para hablar de la poética del autor cubano en términos de un vaivén entre la ficción y sus límites. En ese juego, lo ficcional de alguna manera permite tender puentes entre las distintas construcciones de La

¹²⁶ Y se repite en un diálogo entre el narrador y Estela en el que ella le revela que es menor de edad, provocando el estupro del narrador por el estupro que ha cometido sin saberlo, y remite el asunto a lo moral, utilizando una vez más la frase “policía del sexo” (Guillermo Cabrera Infante, *La ninfa inconstante*, p.68) .

Habana, que no se excluyen pues en cada novela se presentan con itinerarios y personajes similares que la exploran en diversos momentos, incluso desde “máscaras” o encubrimientos del narrador como versión del autor.

Aunado a lo anterior, los nexos entre *La ninfa inconstante* y *La Habana...*, son más claros que entre estas dos novelas y *TTT*. Si bien, por ejemplo, los datos autobiográficos están intercalados en su obra magna, las últimas dos novelas privilegian esta tendencia cercana a lo histórico en lo que concierne a su constitución genérica. Para mí, *La ninfa inconstante* es también una novela autobiográfica, pero puede ser también una novela autorreflexiva declarada, a diferencia de *TTT* y *La Habana...*, que juegan con las convenciones y los rasgos estilísticos de varios géneros, pero ocultan —de manera magistral como analizaré posteriormente— los puntos narrativos que subvierten la ficción, mientras que en la última novela de Cabrera Infante la riqueza de la narración y el mundo ficcional planteado perderían relevancia sin la constante reiteración del carácter literario del texto, ya desde los paratextos que guían al lector, ya por medio de los comentarios e intervenciones del narrador:

The presence of an “authorial” narrating figure as mediator between reader and the novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diégesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spacially oriented in fictional world by the act of narration itself; the narrating figure is the centre of internal reference.¹²⁷

Hutcheon apunta la relevancia del narrador posicionado como centro del texto que, en el caso de *La ninfa inconstante*, dirige al lector a través de digresiones y recuerdos cuya temporalidad se percibe extendida de manera incierta, pero restringida a sólo unos meses, es decir, a la duración de las relaciones con Estelita. Si el centro es el narrador, y no la chica

¹²⁷ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, p.51.

como el título sugiere, es porque este no dejará de cuestionarse tanto la identidad de ella como el acto de escribirla.

La cuestión del comentario dentro de la narración es importante también desde la teoría genérica que he retomado hasta ahora porque el mismo Rodríguez Pequeño asegura que “la verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, de forma que toda construcción mimética es verosímil, pero también creo que no es exclusiva de ella, pues al ser la verosimilitud no sólo lo semejante a lo verdadero sino también *la apariencia de verdad* puede haber verosimilitud en las construcciones no miméticas”,¹²⁸ con lo cual se puede considerar no sólo que la verosimilitud se sustenta en la mimesis, es decir en la cercanía al mundo referencial, sino que incluso discursivamente hay un plano de verosimilitud sustentado por la intervención del narrador, a manera de conversación íntima más que desde un rol de creador omnipresente, puesto que dicha intervención aparenta ser verdad, aunque pensar en el desarrollo de acontecimientos “comentados” mientras suceden —cual si fuese una voz en *off*— sólo sea parte de la ficción.

Así, el propio género está cuestionado dentro del texto, en el siguiente ejemplo que pone de relieve el flujo narrativo a la par de las acotaciones del lector, en un desplazamiento que va de la descripción de un lugar —sin pretensiones de verdad, pues el estilo habla más de percepción que de licencias y recursos retóricos— a una teorización breve pero mordaz:

Arriba las palmeras de la guardarraya del hotel se agitaban como banderas verdes que daban paso al amor. En la acera de enfrente, por la calle O, los faros de los automóviles a través de los árboles y después de dejar las ramas impresas reptaban por las paredes como lagartos de luz. Al otro lado, el hotel, enorme en su armonía, se veía elegante y remoto. *Sólo las palmeras eran reales*. Al revés de las fábulas, cuento este cuento sin la esperanza de una moraleja. Recordé a Diderot cuando dijo, adelantado, «*Ceci n'est pas un conte*». *Esta novela no es una novela y la posible moraleja se aleja, se aleja.*¹²⁹

¹²⁸ Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, p. 121. El subrayado es mío.

¹²⁹ Guillermo Cabrera Infante, *op.cit.*, p. 53. El primer subrayado es mío.

A partir de la primera oración subrayada se da un cambio. Esa afirmación es interesante porque permite una valoración cualitativa de los rasgos del medio ambiente, no cuantifica ni enumera, sino que remite a su estatuto dentro de la ficción, para luego dar paso al comentario sobre la escritura y la novela como género, negado aquí a favor de la narración por sí misma.

Esta forma de narrar está en la base de la ficción de *La ninfa inconstante* y deja claro el problema de esta dimensión de las novelas respecto del tema de mi hipótesis para la poética de Cabrera Infante: no puede haber metaficción propiamente si no hay un plano ficcional en el texto. Las alusiones y reflexiones sobre la literatura en un ensayo remitirían a efectos y aprehensiones distintas para el lector, por lo tanto hay categorías más generales para denominar estos recursos en otros ámbitos discursivos (como el término metaescritura, por ejemplo).

De momento me interesa señalar que la constitución del mundo ficcional está conectada con el de *La Habana...*, es más, me arriesgo incluso a pensar que *La ninfa inconstante* representa no sólo una versión más de la capital cubana, sino que, por compartir una voz narrativa similar —que continúa con el ocultamiento de su identidad, a pesar de que el texto incluye una vez más cronotopos ubicables—, el mundo ficcional de la última novela es una extensión o apéndice de *La Habana para un infante difunto*. Esto se puede argumentar con base en los estudios de Teoría de la ficción de Tomás Albaladejo, referente de Rodríguez Pequeño para la noción de mundos posibles, quien propone que:

Por el carácter ficcional del texto literario del género narrativo, los componentes de dicha serie no proceden del mundo real, sino que son representados a partir de su pertenencia al mundo del texto. La literatura sigue, de este modo, en la configuración artística que le es propia, modelos de realidad que son los que le permiten la organización de la narratividad ficcional.¹³⁰

¹³⁰ Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, p. 22.

La referencia entonces es intratextual: la autonomía de ese mundo es tal en la medida que se distancia del real al servir éste sólo como puente para ingresar a La Habana ficcional que en cada vuelta es reescrita, explorada y ampliada. Es por ello que ese mundo puede ser el mismo en las tres novelas, en momentos diferentes y transmitidos por voces múltiples en el caso de *TTT*, y por un narrador que parece unificado en el caso de *La Habana...* y *La ninfa inconstante*. La diferencia de tiempos es marcada entre los últimos textos: mientras que *La Habana...* expone un recorrido por la memoria de un narrador que se recuerda desde los doce años, en *La ninfa inconstante* el pasado se restringe a un tiempo delimitado —la vida de un hombre casado— pero se extiende debido a la imprecisión y las digresiones fragmentarias, que giran en torno a la presencia de una mujer como motivo de la narración; si en la novela anterior las distintas conquistas e intereses sexuales por amigas o conocidas guiaban la trama, aquí, Estela, una sola mujer inaccesible es la que vertebra la narración:

Ella era una persona pero ha terminado en ese destino terrible, *un personaje*. Hay que decir que ella era todo un personaje. Ella murió, lejos del trópico, de Cuba. Pero ella no era en realidad del trópico o de La Habana o de esa Rampa donde la conocí —y decir que la conocí es, por supuesto, un absurdo: nunca la conocí. Ni siquiera la conozco ahora. Pero escribo sobre ella para que otros, que no la conocieron, la recuerden. En cuanto a mí, ella fue siempre inolvidable. Pero ahora que está muerta es más fácil recordarla. Y pensar que ella no existe ahora más que cuando la imagino o la recuerdo. Es lo mismo. *Podría escribir mentiras, ya lo sé, pero la verdad es suficiente invención.*¹³¹

Este pasaje es determinante porque expone con claridad los dos ejes de la narración: la ciudad y la mujer, quizás también la ciudad como mujer, siguiendo la temática erótica omnipresente en los textos de Cabrera Infante. Pero también deja en un limbo la naturaleza de lo que narra al afirmar que “la verdad es suficiente invención”. Una verdad planteada dentro de un texto autoconsciente se contrapone con la realidad contada y denota así que

¹³¹ Guillermo Cabrera Infante, *op.cit.*, p. 21. Subrayado mío.

ambas claramente son arbitrarias, inventadas en un grado desconocido. Dejando de lado el problema filosófico de la constitución de la realidad frente al mundo comprobable, es cierto que el narrador inventa un mundo cuyas reglas, desde dentro, son irrefutables, a menos que el propio texto lo señale, y, por lo pronto, estas son muy parecidas a las del mundo referencial.

Por otra parte destaca, una vez más, la insistencia en el pasado. Entre las muchas reflexiones de este tipo en la novela, salta a la vista un comentario en las primeras páginas, que plantea una dimensión metafictional básica como breve guía que sentará los fundamentos autoconscientes de la obra: “El pasado sólo se hace visible a través de un presente ficticio –y sin embargo toda la ficción perecerá. No quedará del pasado más que la memoria personal, intransferible.”¹³² Dicho agotamiento de la ficción se da por la insistencia en la reflexión, en el inevitable deseo de revelar que lo escrito tiene una naturaleza engañosa, intrínseca a la lengua que funciona gracias a convenciones, las cuales pueden removerse en cualquier circunstancia, desde la enunciación de un narrador hasta la dinámica de transformación en un momento histórico-social específico, como el que vivió Cabrera Infante.

Estos son los caminos que recorre el concepto de ficción, equiparable a literatura, en las tres novelas de Cabrera Infante. En la medida en que implica un espacio en el que la escritura formula sus propias leyes, la evocación se enriquece y cambia las características de lo recordado. La construcción específica de cada mundo ficcional —hermanados por experiencias similares, pero con percepciones heterogéneas de La Habana— apunta desde sus bases a una tendencia reflexiva que no sólo abarca el contenido del texto sino que comenta y desnuda la forma —la ficción como fundamento— en las reflexiones temáticas. Esto

¹³² Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p.18.

establece una unidad circular, primer elemento para hablar de textos autorreflexivos, tan centrados en el estilo y en el lenguaje, que resulta imposible evitar escribir sobre lo escrito. La metaficción tendrá distintas formas en niveles variados, otorgando a cada novela un matiz propio, revelando así una postura estética única dentro de un mismo proyecto escritural.

2.2.1 *Tres tristes tigres en abyme*: el marco consciente de sí

Los trabajos críticos sobre *TTT* son síntoma de una búsqueda espejada: ahí donde la literatura se desmonta a sí misma, en búsqueda de la expresión y con la reticencia de formularla, los estudiosos han pugnado por encontrar un sentido en este acto ambiguo sin estar muy seguros de la metodología a seguir para analizarlo. Para ello han dispuesto de categorías y perspectivas que los acerquen desde varios ángulos a un significado posible siempre aplazado por la ambigüedad, no sólo desde la parodia, sino mediante la ironía y la intervención sobre la narración tradicional.

Vale la pena aclarar, de manera sucinta, que el uso del término *mise en abyme*, análogo a la propia categoría de metaficción, ha sido objeto de tantos abordajes como el propio texto de Cabrera Infante. Por ello, me remito a la tipología básica de Lucien Dällenbach: “Así, en efecto, las metáforas que intervienen a título de comparante pueden, sin más, agruparse entre epígrafes: 1) el reflejo simple, representado por el blasón dentro del blasón [...]; 2) el reflejo hasta el infinito, simbolizado también por las mónadas, pero especialmente por la referencia matemática, el infinito de espejos paralelos [...]; 3) el reflejo

paradójico [...]”.¹³³ El reflejo y la contención de una obra en la obra son metáforas en las que se ha expresado la *mise en abyme*, así como la metaficción, y en *TTT* se presentan incluso de manera gráfica:

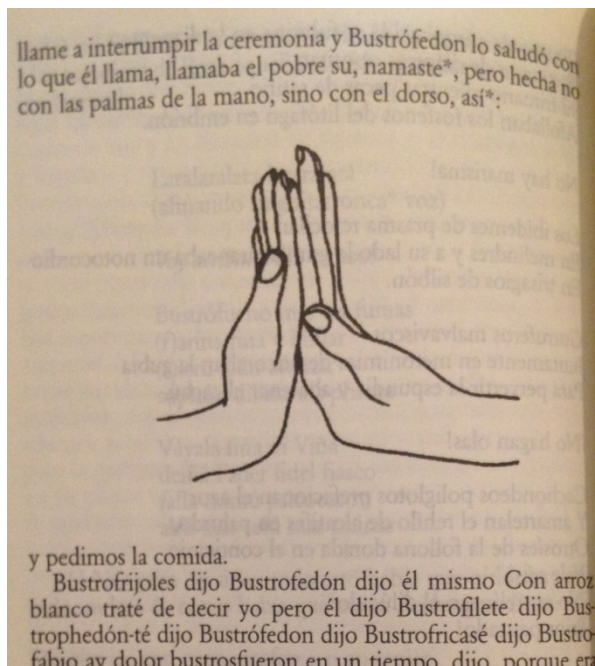


Fig. 1 *TTT*, p. 376

Desde los primeros enfoques sobre la forma del texto —pasando por el desarrollo de una crítica cada vez más atenta a las nociones y la producción de Cabrera Infante— hasta los balances entre contenido y forma, la idea de una dimensión "meta-" en las obras del cubano ha rondado los estudios, sobre todo al comentar el capítulo "Rompecabeza" —donde se aparece la imagen— en el que el narrador, Códac, exhibe y relata parte de la vida y ocurrencias de Bustrófedon, el “mago de las palabras”:

El nombre de Bustrófedon parece ser la encarnación de la estética o la “Etetética” de *Tres tristes tigres*: como una variante de la escritura fenicia —que, derivada del arado del buey, provoca surcos en forma de zig-zag, de izquierda a derecha y luego de derecha a izquierda, e implica tanto una falta de rumbo como de final— representa también la escritura invertida, reflejada en el espejo, que desea su portador. De todas formas, de esta escritura por culpa de la reflexividad absoluta, no hay escapatoria. En

¹³³ Dällenbach, *El relato especular*, p. 35.

sus interminables “safaris semánticos”, Bustrófedon, al igual que la búsqueda alquimista por la piedra de la sabiduría, va a la búsqueda de la interminable estructura de remisiones del lenguaje.¹³⁴

Pero esta magia de transmutación de las letras por metonimia y alteraciones, repeticiones y juegos de sentido —así como dibujos que actualizan la deixis— si bien es metalingüística o metaescritural en tanto comenta y revela la naturaleza arbitraria del lenguaje y la narración, no modifica radicalmente la estabilidad de la ficción, el nivel de la realidad de los personajes; es otro de los espejos de *TTT*, sí, mas su función no puede evocar todos los efectos "meta" del texto.

Estos efectos, que también se relacionan con el concepto —más general— de metaliteratura, poseen una especificidad propia puesto que la metaliteratura constituye una forma de referencia intertextual con alcances a nivel textual y genérico, pero que sólo en ocasiones particulares influye en la realidad ficcional. Por ello era necesario hablar del género en *TTT*: es cierto que el libro no aspira a ser una novela y considerarla una suerte de *parodia del género novelístico* ayuda a enfocar un impulso deconstrutor como eje del texto, un desmontaje como poética que, sin embargo, no se restringirá a cambios en la tradición:

Aquí confluyen todas las paradojas que pueblan los escritos de Guillermo Cabrera Infante: *el desconcierto ante la experiencia temporal*, que se presenta mediante la combinación inmediata de formas verbales en presente y pasado; las estructuras permanentemente repetitivas *en forma de eco* o las duplicaciones, que conducen a una inseguridad radical del yo autónomo; la intercambiabilidad de los personajes que se deriva de ellos, y *la cuestión relativa a la autoridad o autoría del texto*.¹³⁵

De lo primero, del tiempo, se puede decir que tiene su fundamento en la conciencia de la ficción, en la autorreflexividad que no precisa una estructura narrativa intocable, pues se encuentra desmontada siempre, aunque no se le señale, y cuando esto ocurre, suscita

¹³⁴ Claudia Hammerschmidt, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, 2015. p. 196.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 46. Cursivas mías.

siempre una duda sobre el estatuto ontológico de la ficción. Lo repetitivo, el eco entre personajes, es una resonancia que si bien se presenta en un plano, también se da en otro: el juego de realidades permite el paso de elementos entre ellas, sin ánimo de circularidades que en su infinitud se tornan estáticas, sino por medio de vínculos dinámicos. Por eso se puede cuestionar la autoría o autoridad sobre el texto desde este ángulo: las relaciones establecidas cambian, se desplaza la singularidad y rol del autor al igual que sucede con la identidad de los personajes, establecida en el texto mediante un estilo, pues es el lenguaje el que los dota de corporalidad en términos de ese “realismo” condicionado de antemano por la intertextualidad y su carácter reflexivo.

¿A qué se dirige la parodia, la formulación tergiversada de unos principios que la tradición novelística ha empezado a desmontar décadas antes? Cabrera Infante ha marcado ya —como lo señalé al hablar de sus intertextos estructurales— una tradición paralela a la de la "mimesis directa", que entiende la escisión fundamental entre el lenguaje y el mundo nombrado, y que corre a la par de aquella que tiene fe absoluta en la mimesis. De dicha escisión surge el efecto de subversión de la realidad, un tanto marginal respecto de la tradición novelística decimonónica y sus tendencias posteriores. Así es como se muestra, una revelación de la literatura como constructo, y ello impulsa a la crítica a generar términos para ese *otro* tipo de novela, tales como “autoconsciente”, “autorreflexiva”, o incluso algunos más extremos, como el de “antinovela”.

Lo que estas categorías pretenden designar, además de cierto dejo de rechazo ocasional, es una postura frente a la ficción: abren la posibilidad de verla como herramienta o pensamiento no solamente adecuada para reflejar la realidad. Patricia Waugh incluye en su libro un capítulo inicial que es también un ensayo como motivador de la reflexión metaficcional. La pregunta que la mueve es “¿por qué están diciendo cosas tan horribles

sobre la metaficción?" y produce una defensa teórica de ataques tradicionales contra esta forma, considerada signo de extenuación de la novela, imposibilidad creativa y de renovación, cuando en realidad logra desplazar las convenciones, señalar marcos que deberán transformarse en el devenir de la literatura.

Estas manifestaciones escriturales evitan restringir la ficción a un mero *representar* hechos con ciega intensión de obtenerlos completos. Esa es la prerrogativa del realismo, misma que concuerda con la definición tradicional de ficción, y que luego acepta, sin más, reclamos por la incoherente incompletud de lo dicho, pues los censores siempre recuerdan al público que la ficción es una mentira, dejándola inválida otra vez, hasta que se le vuelva a necesitar. Tal pragmatismo responde siempre a un impulso ideológico que no pocas veces enarboló incluso la capacidad científica de la literatura.

Al contrario, desplazar la funcionalidad permite que el juego prevalezca: lo "auto-" como adjetivo de la novela la propone esencialmente como una *re-presentación* de un marco enunciativo frente a otro más amplio, el cultural, denotando esa otra capacidad de la literatura de mostrar lo que está detrás de esta supuesta "realidad" inscrita. Es por ello que la definición de Patricia Waugh sobre la metaficción es adecuada para discutir los ámbitos en los que repercute dicha práctica narrativa. La autora pone sobre la mesa teórica cinco características que pueden encontrarse o no en un texto:

1. Celebración del poder de la imaginación creativa.
2. Incertidumbre sobre la validez de las representaciones
3. Extrema conciencia sobre el lenguaje, la forma literaria y el acto de escribir ficciones.
4. Una persuasiva inseguridad sobre la relación entre la ficción y la realidad.
5. Un estilo de escribir paródico, juguetón, excesivo o engañosamente ingenuo.¹³⁶

¹³⁶ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, 1988. p.2.

Cada rasgo ha sido concretado por una categoría específica: como antinovela (rasgos 3 y 5); como novela autoconsciente (rasgos 2, 3 y 4); o novela autorreflexiva (rasgos 1, 2 y 4) y metanovela (destaca los rasgos 2 y 4) por mencionar algunos. Este último término da por sentada una equiparación directa entre ficción y novela, aunque, desde la perspectiva de Cabrera Infante "no toda ficción es novela ni toda novela es ficción".¹³⁷ Sin ánimos de restringirse a un término, y considerando que cada uno de estos efectos pone en evidencia un marco ligeramente distinto, me guiaré por una adjetivización del término propuesto como tesis central: metaficcionalidad. La práctica metaficcional que puede concretarse o no en alguno de los efectos mencionados por Waugh, pero siempre suscitará un efecto de desconfianza de la realidad del texto y de la estabilidad del lenguaje.

Es determinante ver la problemática así, puesto que contar con tantos términos lleva a una hiperdefinición que encasilla. El término metaficcional puede adecuarse también a otros géneros, como se verá más adelante, así que remitirse a las técnicas narrativas o recursos estilísticos que permitan observar la puesta en escena de la ficción resulta el método de análisis más conveniente para una literatura elusiva.

Hay que enfatizar, antes de seguir con el estudio, que existe más de una manera de externar lo implícito en la ficción, es decir, la postura y el marco de enunciación, sí, pero también sus reglas y las grietas de estas. Desde la propuesta esbozada aquí, transitar por las prácticas metaficcionales de *TTT* —para observar qué mecanismos son más recurrentes— permitirá observar, sin dejar de considerar la base del juego con las palabras, la metaficcionalidad de los textos de Cabrera Infante, expresada:

Cuando la autonomía del lenguaje empieza a tambalearse y el autor pierde el control sobre las palabras, [de modo que] la construcción de una historia en el sentido de

¹³⁷ Isabel Álvarez-Borland, "*Viaje Verbal A La Habana, ¡Ah Vana!*" *Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo*, 1982. p. 61.

‘relato de lo vivido’ ya no es posible: el lenguaje posee una dinámica propia que destruye la correspondencia entre la enunciación, el sujeto enunciado y el sujeto que enuncia: pero de este modo el lenguaje remite menos a la realidad que así mismo.¹³⁸

Ruptura también verificable en *La Habana para un infante difunto* y en *La ninfa inconstante*, cada una con una realización distinta, pero que añade matices a la idea de la metaficción desde la práctica literaria. Para iniciar con el análisis textual hay que volver a la realidad que *TTT* inaugura, en un intento por recuperar la primera lectura, o al menos simularla a fin de explicar cómo se plantea el traspaso del marco ficcional de manera paulatina y expansiva. La disposición de las partes es esencial, vista como configuración en términos de Albaladejo, puesto que las primeras presentaciones-narraciones *dentro* de la realidad de ese mundo —marcado por el paso del "Prólogo" al primer capítulo "Los debutantes"— introducen al lector a un mundo en el que parece poco necesario o indispensable, según se quiera, poner orden en lo narrado:

Todos estos narradores homodiegéticos —más aún, autodiegéticos a excepción de Códac— se ocupan, como es propio de los narradores en primera persona, de un pasado que a cada uno de ellos les queda más o menos lejos. Pero pese a la que adquiere el aspecto temporal de las narraciones (o quizás precisamente por culpa de ella), ni el presente de la narración, ni el presente de lo narrado de cada uno de los capítulos puede definirse con exactitud. En *Tres tristes tigres*, ya sea el presente de la narración o de lo narrado, sólo puede construirse aproximativamente al analizar la relación que une los diferentes capítulos y fragmentos de la novela.¹³⁹

De un capítulo a otro, avanzar en la lectura supone un salto al vacío en todos los sentidos: espacial, temporal, lingüístico, discursivo..., lo único que permanece de pie es lo "tangible" de ese mundo, el referente de Cabrera Infante por antonomasia: La Habana. Con ello, se ha dotado de un marco inicial a la novela sin necesidad de muchas fechas específicas (apenas tres o cuatro en más de 400 páginas), un marco que —como lo mencioné respecto

¹³⁸ Claudia Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 58.

del código de funcionamiento de la realidad— está muy apegado al mundo referencial mediante elementos significativos como obras literarias parodiadas o figuras históricas como Castro y Batista. Y en esta estructura de base se asienta el juego, la ruptura y necesidad de orden que en tensión mueven los límites de la realidad desde el “Prólogo”:

Thank you, thank you so much Miss Carol! As they say in your language, Mercsí bocú (Comoustedesvieronamableconcurrenciaeslavisitadelagranestrelladelapantallalabellahermosa Martine Carol!) Less beautiful but as rich and as famous i sour very good friend and frequent guest of Tropicana, the wealthy and healthy (he is an early-riser) Mr William Campbell the notorious soupfortune heir and World champion of indoor golf tennis (and other not so mentionable indoor sports-Jojojojó).¹⁴⁰

Este juego, propuesto desde antes de empezar “formalmente” la narración, no es aquel que se restringe a la alteración de las palabras por Bustrófedon y que en una lectura superficial perfila comentarios como el de Julio E. Miranda.¹⁴¹ El juego otro que es un espejo del espejo que son esos juegos en la realidad del texto —encarnados aquí por la presencia de Mr. Campbell, al mismo nivel que otros personajes que interactúan con los protagonistas—, un reflejo de la novela inserto en su centro, es la formulación metaficcional que desarma las violentas jaulas de las doctrinas, políticas o literarias.

La realidad "histórica" apenas avistada debe quedar de lado para mostrar qué tan profunda es la escisión de lo escrito, cuál es el peso de la sintaxis del texto, de modo que pueda apreciarse no lo importante para la tradición realista —un reflejo— sino un constructo de realidad, una forma discursiva, como lo es también la Historia.

Así pues, los personajes van y vienen en los fragmentos que constituyen cada capítulo, pueden agruparse bajo las múltiples propuestas de lecturas esbozadas por la crítica con anterioridad, hasta llegar al "centro" del texto, apróximadamente a la mitad, anunciada

¹⁴⁰ Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 153.

¹⁴¹ Cf. Capítulo I, p. 12.

constantemente por páginas huecas: si bien entre "Los debutantes" y el primer fragmento de "Ella cantaba boleros" ya hay páginas *en negro* para separar ambas partes, estas pertenecen a otro tiempo en el libro.

La separación más reiterativa, ahora con hojas en blanco, se da a partir de la "Cuarta" sesión psiquiátrica que da paso al capítulo "La casa de los espejos". Aquí los intertextos señalan un cambio: Alicia pasando al otro lado del espejo, la lectura que se mueve hacia otra instancia del texto en la cual inician duplicaciones que darán sentido a otras apenas destacadas en las páginas precedentes. Siemens y Charlotte Lange han estudiado este intertexto: la crítica inglesa lo considera como un aviso de cambio de realidad: "dicho de otro modo, la abolición de la percepción rígida de la realidad en Carroll, tema metafísico muy complejo, se trata en *Tres tristes tigres* de manera más superficial. Mientras que Alicia es capaz de entrar físicamente en el mundo de su imaginación, Cué entra en los cabarets de La Habana".¹⁴²

Una valoración sesgada: no sólo se trata de esta posibilidad de lo físico frente a lo imaginario, pues el plano metaficcional que anuncia se planteará de una forma circular, sin ser experimentado *conscientemente* por ninguno de los personajes. Está acaso la conciencia de la posibilidad de ser escrito, pero ninguno sufrirá un tipo de angustia existencial a la manera de Augusto en *Niebla*. Sin el recurso de lo fantástico, el cambio de Cué en este capítulo y el cambio de tono en lo narrado no son de menor importancia pues han sido anticipados por la mención de Mr. Campbell en el "Prólogo".

Después, entre las transformaciones del personaje y las que va sufriendo el texto, el lector se encuentra con la "Quinta" sesión con el psiquiatra que revela información dolorosa

¹⁴²Charlotte Lange, *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia, José Agustín*, 2008. p. 67

del pasado de la mujer en terapia; luego, otro fragmento de "Ella cantaba boleros" que inicia con un sueño de Códac en el que aparece el "Emsí" (MC) del "Prólogo", elemento que hará la ambigüedad más patente. En contraposición con el sueño inicial de Códac, el fragmento se centra en dos noticias: Silvestre llega a anunciarle a Códac que Bustrófedon está grave en el hospital, algo de suma importancia, y tras esto el lector es sorprendido por una anécdota de seducción de Silvestre, la cual posee un tono superfluo, denota *una apariencia* que habla de lo engañoso de las apariencias:

Total, para no cansarte, que con igual técnica y el mismo argumento consigo que se quite los pantaloncillos, pero, momento en que el viejo Hitch cortaría para insertar intercut de fuegos artificiales, te soy franco, te digo que no pasé de ahí [...] Espérate, pérate, como dice Ingrid, que no termina ahí el cuento. Pasamos, me dice Silvestre la noche o el pedazo de noche de lo mejor, aliviado por sus diestras manos, casi satisfecho, me quedo en éxtasis dormido y cuando me despierto, aclarando ya, miro para mi adorada y veo que mi co-star ha cambiado con la noche, que el sueño la ha transformado [...] allí a mi lado, entre ella y yo como un abismo de falsedad, hay un objeto amarillo, más o menos redondo y sedoso, y lo toco y doy un salto: tiene pelos.¹⁴³

La mujer que Silvestre seduce es una apariencia, y destaca la idea de la transformación por el sueño, que no sólo la revela sin maquillaje sino calva al perder la peluca. Para ahondar en esa sensación de lo superfluo, el siguiente fragmento es la "Sexta" sesión psiquiátrica, comentada por Brushwood en estos términos: "una sola frase en que la paciente pregunta si la palabra psiquiatra se deletrea con o sin *p*. Esta sesión en particular funcionará como un *reductio ad absurdum* en la serie".¹⁴⁴ Y con esta percepción del absurdo extremado, de las falsedades expuestas, se llega al capítulo "Los visitantes".

El lector se enfrenta entonces a un material que encaja *fuera* del texto aunque esté ubicado en su centro. Digo *fuera* porque aunque el "Prólogo" ha presentado a muchos

¹⁴³ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, pp. 329-330

¹⁴⁴ John S. Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX*, 1984. p. 280

personajes ya mencionados en las líneas narrativas principales, la escisión se establece aquí respecto del estatuto de los personajes de “Los Visitantes”, en particular con el “irreal” Mr Campbell: sólo *a posteriori* puede reconocerse el efecto de su mención en el paratexto con toda su amplitud. El capítulo está constituido por dos cuentos, cada uno está dividido en dos puntos de vista, el primero pertenece a Mr. Campbell, el segundo a Mrs. Campbell, ambos narradores y personajes del mismo hecho. Entre los dos cuentos hay variantes, estilos difíciles de ubicar: el lector no puede dilucidar por qué se presentan dos versiones de un cuento que es en esencia un viaje contado por dos personas que lo experimentaron:

Ya desde el punto de vista de la técnica narrativa, “Los visitantes” es un injerto o una *greffe*: a un mundo novelesco ciertamente marcado por el desorden pero centrado en sí mismo se le inserta una historia extradiegética enmarcada por “La casa de los espejos” y por “Rompecabeza”, introducida como paréntesis del universo diegético. Es esta historia extradiegética que, como injerto y junto con el primer capítulo sobre Bustrófedon narrado por Códac, el ya citado “Rompecabeza”, creará justamente el centro del “*discours*”.¹⁴⁵

Es hasta el final de la novela que este capítulo cobrará sentido como centro del texto compartido con el capítulo “Rompecabeza”: las dos versiones del cuento de Mr. Campbell son traducciones de dos personajes dentro de la realidad del texto. Rine Leal, personaje que nunca se escucha, desarrolla la segunda versión, aquella que presenta una gramática dislocada o extraña; la primera versión, en un español de gramática correcta, es realizada por Silvestre, narrador recurrente en el texto. Como ya lo ha señalado Hammerschmidt, los cuentos son presentados invertidos al lector, pues el orden —según la nota que Silvestre encuentra en su pantalón al intentar pagar una cuenta— revela que la primera versión todavía no ha sido escrita hacia el “final” del libro:

NO PUBLICABLE

Silvestre, la traducción de Rine es pésima por no decir otra cosa mayor, que sería una mala palabra. Te ruego que me hagas una versión usando el texto de Rine como

¹⁴⁵ Hammerschmidt, *op. cit.*, pp. 115-116

materia prima. Te envió también el original en inglés para que veas como Rine construyó su metáfrasis, como dirías tú. No te duermas o no duermas con ella. Recuerda que no tenemos cuento para esta semana y entonces no quedará más remedio que meter uno de Cardoso, ese Chéjov del pobre, o de Pita, que no tiene nombre. (A Rine van a pagarle de todas maneras la traducción. ¿Por qué se empeña en usar ese increíble pseudónimo de Rolando R. Pérez?).¹⁴⁶

Con estos datos, la ubicación de "Los visitantes" cambia por completo: se vuelve un centro "falso" en términos de temporalidad, denotando el evidente desorden cronológico pero a la par revela un desorden ontológico en lo que a la homogeneidad de la realidad de la ficción concierne. Así pues, el lector se ha enfrentado estratégicamente con la primera versión del cuento de Campbell, escrita después y a partir de la segunda versión, que se presenta como "mala" o deficiente. La versión de Silvestre es *ordenada* por un tal "GCI", ordenada como obligación y acomodada para conseguir un efecto preciso: el lector regresará a "Los visitantes" con la idea de la corrección, para entender el por qué de la sintaxis dislocada.

A expensas de las valoraciones jerárquicas sobre el trabajo de Rine y Silvestre, la inversión o transposición de temporalidades, en conjunto con las de los capítulos anteriores, anuncian también la presencia de elementos o personajes de otros planos de realidad en el presente de la enunciación.

Esta hipótesis se sostiene con una *contextualización* inmediata y extensa, de puño y letra de "GCI" al cuento de Mr. Campbell: es una suerte de semblanza o presentación "publicable" del autor del cuento, que también es una guía para las correcciones que efectuará Silvestre sobre el "original" de Rine. En esta continuación de la nota de GCI, se constata la especularidad del texto inserto, visitante y doble de la realidad de *TTT*:

William Campbell, sin ningún parentesco con los famosos fabricantes de sopas enlatadas, nació en 1919 en Bourbon County, Kentucky y ejerció los más variados oficios hasta descubrir su vocación de escritor. Actualmente vive en Nueva Orleans y es profesor de literatura española en la universidad de Baton Rouge, Louisiana. Ha

¹⁴⁶ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 644.

publicado dos novelas de gran éxito («All-Ice Alice» y «Map of the South by a Federal Spy») y cuentos y artículos en las principales revistas de los Estados Unidos. Fue, además, corresponsal volante de Sports Illustrated en el II Havana Rally celebrado recientemente en esta capital. De esas experiencias habaneras ha surgido este delicioso cuento que publicó hace poco la revista Beau Sabreur. *Las connotaciones autobiográficas se hacen truco literario de la mejor ley cuando se sabe que Campbell es un soltero empedernido, abstemio convencido y no ha cumplido cuarenta años todavía.* Este cuento corto de nombre largo tiene, pues, un doble o triple interés para el aficionado cubano y CARTELES se complace en presentarlo a sus lectores en su primera versión española. Ahora dejemos a unos en manos del otro —y viceversa.¹⁴⁷

La primera parte de la presentación ubica al “autor” del cuento fuera de su texto, como debería ser: un William Campbell que se dedica a la literatura como profesor y que ha escrito novelas con títulos muy significativos: *All-Ice Alice*, una referencia más a Lewis Carroll, duplicación y deconstrucción del nombre de la protagonista, pone el nombre frente a un espejo que lo reproduce y deforma; la otra obra de Campbell es *Map of the South by a Federal Spy*, título que Cabrera Infante retomará para uno de sus textos, publicado post-mortem en 2014 por su viuda, Miriam Gómez: *Mapa dibujado por un espía.*

Los puentes entre Campbell y Cabrera se aclaran como un reflejo: dos autores insertos en el texto que firman, personajes que se encuentran en una situación extraña (paso de la “realidad” a la ficción), ambos son periodistas, ambos experimentaron La Habana (literal y literariamente, cada uno en su plano) y sus nombres son traducciones entre español e inglés. Pero el reflejo no es idéntico, no puede serlo, esa es la prerrogativa de la metaficción: la existencia de Cabrera Infante se difumina al firmar “GCI”, se oculta con la intención de desaparecer como referente extratextual “completo”. Campbell, no obstante, está atrapado en un bucle, un *mise en abyme* que puede abordarse desde la parodia: “en efecto, en ‘Los visitantes’ se logra un efecto autoparódico porque Cabrera Infante llama la atención sobre la

¹⁴⁷ Cabrera Infante, *op. cit.* p. 645. Cursivas mías.

creación de un material artístico que en este caso es la traducción ficticia del cuento ficticio de William Campbell”.¹⁴⁸

Para hacer más extrema y abismada la vinculación, el breve texto que acompañaría la “buena” traducción publicada, señala rasgos autobiográficos de “La historia de un bastón...” y los llama “truco literario de la mejor ley”, es decir, ficción verosímil. Lange lo menciona porque está consciente de que el cuento es ficción dentro de la ficción, pero es técnicamente imposible definir si Campbell es ficticio o no en el plano de la realidad de *TTT*. Si bien aparece en el “Prólogo” junto con otros personajes que existen en ese mundo ficcional, no se puede simplemente afirmar que está al mismo nivel de Códac y el MC, puesto que los datos de la nota de GCI y la forma en que es presentado por el MC se contraponen, con lo cual se refuerza la ambigüedad entre la dimensión externa del texto y el interior: se ha trastornado la realidad del texto e incluso la literatura dentro de esa realidad cruza fronteras. En un solo fragmento, Cabrera Infante, autor-organizador-personaje inserto en la ficción se proyecta junto con Campbell autor-visitante de La Habana (“Prólogo”), y personaje de un cuento sobre un viaje a La Habana, se vinculan en una re-presentación del acto autoral, que actualiza la relación mimética del texto con el plano de realidad o presente de la enunciación, e incluso de la postura y momento desde el que se escribe *TTT*.

Al remitirse a esta posibilidad de lectura, Hammerschmidt ve la permeabilidad de la ficción por medio de la metaficción no como un rasgo inherente a la ficción o por las fisuras del realismo en relación con un mundo necesariamente mediado, sino a través de la dislocación de esa misma estructura que dota de verosimilitud a la figura autoral, origen de la ficción y primer “visitante” del mundo ficcional: “El muro paratextual [el “Prólogo”] que

¹⁴⁸ Lange, *op. cit.*, p. 87.

protege el interior del exterior (o que protege el exterior, entendido este como realidad pretendida, de la intrusión del interior, es decir de la ficción), el pretexto de un inicio que siempre se aplaza, se derrumba, pierde su función introductoria, su estado paratextual, y se convierte él mismo en ficción”.¹⁴⁹

Este es uno de los efectos últimos proyectados por la metaficción: la idea de devorar por completo, a pesar de los límites enunciativos de la literatura, la realidad externa, de hacerla ficción, como lo imaginó Borges en sus mapas de Londres sobrepuestos hasta el infinito, pensados con la estrategia aplazada de la narradora de *Las mil y una noches* en mente, estrategia que en su proliferación devora el presente de la enunciación también con base en una práctica metaficcional. Es por ello que la presentación de Campbell por el MC en el “Prólogo” de *TTT* es esencial, pues modifica el concepto de dentro y fuera del texto y traslada elementos entre esas dos realidades.

Tras esto, la complejidad de *TTT* puede enfocarse como una cuestión de discursividad que tiene una raigambre antigua: no sólo se trata de subvertir la función de los paratextos, sino de señalar la vieja disputa sobre la ficción, de hacerla activa en el texto. Derrida lo comenta de manera más detallada al hablar de una mimesis buena como remedio, anclada en el habla, y en franca contraposición con una mimesis mala, como veneno, encarnada en la escritura (representación de la representación), que falsea la verdad porque lo escrito circula sin control, las palabras son dispuestas sin rigor o bajo una cierta discursividad cuyas lógicas se puede subvertir. Así lo expone al hablar del logógrafo:

Escribiendo lo que no dice, no diría, y sin duda no pensaría nunca de verdad, el autor del discurso ha acampado ya en la postura del sofista: el hombre de la no-presencia y la no-verdad. *La escritura es, pues, ya escenificación*. La incompatibilidad de lo escrito y de lo verdadero se anuncia claramente en el momento en el que Sócrates se

¹⁴⁹ Hammerschmidt, *op. cit.*, p. 139

pone a narrar cómo los hombres son puestos fuera de sí por el placer, se ausentan de sí mismos, se olvidan y mueren en la voluptuosidad del canto.¹⁵⁰

Derrida aclara que escribir no es una actividad vergonzosa en sí, sino que, como en cada planteamiento de la filosofía helénica sobre la ficción o la poesía, se vuelve necesario abordar la dimensión ética, esa que lo lleva a desconfiar de la actividad en sí: “Ahora bien, *por una parte*, Platón tiende a presentar la escritura como un poder oculto y, por consiguiente, sospechoso. Como la pintura, a la que más adelante la comparará, y como el *trompe-l’oeil*, y como las técnicas de la mimesis en general”.¹⁵¹

La asociación entre la pintura, la ficción y el *trompe-l’oeil* es de suma importancia en tanto emplaza y conecta todas las suspicacias y reservas de la filosofía griega, extensiva al pensamiento racional de Occidente, respecto del problema de la representación. Antes de llegar a él, hay que señalar cómo la metaficción lo pone al descubierto, pues su papel es revelar a la ficción como artificio, pero esto ocurre de una manera sutil en el caso de *Tres tristes tigres*:

Viajar con Cué es hablar, pensar, asociar como Cué y ahora que él está callado aprovecho para mirar y viendo el mar, *mirando cómo el ferry de Miami avanza hacia el canal de la bahía navegando por el filo del muro, equivocado de mar*, saliendo de entre nubes horizontales formando una natural nube atómica, un hongo potable que se tragará *la salada, sedienta* corriente del Golfo, viendo como el sol de la tarde descubre pepitas en cada una de las ventanas de los treinta pisos del Focsa [...]¹⁵²

Este párrafo aparece casi al principio del capítulo “Bachata”, narrado por Silvestre. Abre y cierra con una referencia directa a “Los visitantes”: el ferry que viene de Miami puede ser el mismo que trae a Mr. Campbell, pues describe un paisaje sumamente parecido a aquel

¹⁵⁰ Jacques Derrida, *La farmacia de Platón*, p. 99. Cursivas mías.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 144.

¹⁵² Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 470.

con el que abre la “Historia de un bastón...”; asimismo, destaca la conjunción de dos adjetivos, marca estilística que no se repite en todo “Bachata”, pero que es uno de los elementos centrales del proceso de traducción en “Los visitantes”, como si Silvestre se adelantara a parodiar la versión de Rine Leal. Esta fantasmagoría insinúa, más allá del rol modificado del “Prólogo”, que la presencia de Campbell en la ficción es factible, que la ficcionalización de su visita, formulada en la nota de GCI, rompe con todos los límites: regresa a la ficción ese carácter de escenificación que posee la escritura intrínsecamente.

De tal suerte es posible plantear sobre este último recurso en *TTT*, apenas dilucidado, un vínculo tenue que ayuda a afianzar la ambigüedad del estatuto ontológico de Campbell dentro de la ficción, o viceversa, cuestionarse el supuesto rol de los paratextos como marcas limítrofes del plano ficcional.

Al final, esto remite a que el problema entre la ficción y la realidad no tiene por fin desdejar la existencia de los datos del mundo empírico, sino que el presente es, en sí, inaprensible; la enunciación, una convención: Cabrera Infante nos deja ver que vivimos con la convicción de una construcción homogénea que evita declarar su contingencia inmediata. Cuando los juegos de la percepción o de las aporías se entrometen en ese supuesto orden, las estructuras se cimbran de tal forma que no es posible hacer afirmaciones. El arte literario adquiere pues, un valor crítico mucho más radical que la más radical de las propuestas socialistas, pero con base en un aspecto lúdico. Y es que el gesto literario puede extremarse siempre más: la percepción puede difuminarse enlazando realidades formuladas en distintos planos; las aporías permiten formulaciones que no dependen del estatuto de verdad atribuido a lo dicho.

Campbell no puede ser sólo un fantasma o un visitante que se cuele en la ficción en tanto GCI lo introduce como autor que se ficcionaliza y el propio Silvestre lo ubica como fantasmagoría en su visión. No es sólo un fantasma: es presencia y ausencia que no se comprueba mediante la *homogeneidad reconstruida de esa realidad ficcional*; sirve también de puente al mismo GCI, que aparece también como firmante, primero de un paratexto, después de una carta a Silvestre. Y será este personaje, aficionado a ver la realidad en marcos (cinematográficos), quien intuirá la superación de sus límites como ficción (al hablar con Cué de la posibilidad de ser personajes literarios, al ver el ferry y recibir una nota de quien está fuera-dentro de la realidad del texto: el autor).

Así pues, Cabrera Infante aporta un detalle interesante para replantear la disputa entre los segregacionistas y los esencialistas de la ficción a partir de un juego metaficcional: si un mundo posible es autónomo o no, no es importante, puesto que toda realidad no es sino un constructo cuyas reglas están dispuestas para ser transgredidas o subvertidas, no de manera explosiva y devastadora, como lo imaginan quienes temen negar lo “real”, sino que los vínculos entre lo que definimos como ficción y realidad son delicados e irónicos. Como si de una visita se tratase, los elementos de una concepción y otra son intercambiables gracias a las posibilidades que permiten las aporías; vistas así, no son un defecto de la lengua: son un espacio de juego abierto entre el significado (múltiple), el significante (abierto), y un mundo como referente que nunca es estático.

El *mise en abyme* señalado por la estudiosa alemana y analizado aquí desde la perspectiva de la ficción y la metaficción permite observar una superposición de marcos que arrastran un conjunto de elementos consigo hacia otros planos. Por las características de la representación lingüística, los marcos son permeables: la discusión sobre la naturaleza del

lenguaje ficcional carece de peso aquí, cuando el propio lenguaje se revela como un constructo necesitado de convenciones y concesiones para funcionar como *medio*, puesto que su formulación es imprecisa, insuficiente y, si ostenta cierta eficacia, será siempre contingente también.

2.2.2 La gradación metaficcional en *La Habana para un infante difunto*

Aún los escritores más conscientes de las implicaciones de la contingencia del lenguaje son incapaces de abandonar este medio de expresión, y se dan a la tarea de experimentar los límites de su capacidad representacional. En el fondo del problema de la escritura hay un tema que articula lo contingente y la representación, casi siempre, desde la óptica de una angustia que se concreta de manera específica según la desarrolla cada autor: el «Yo».

Los textos narrativos de Guillermo Cabrera Infante publicados después de *TTT* tienen un carácter autobiográfico mucho más marcado que la obra central del cubano. Este rasgo es fundamental en lo que respecta a la evolución de la poética del autor, la cual, en realidad, no se desvía de sus presupuestos básicos: si la exploración de los límites del lenguaje mediante juegos paródicos, estrategias narrativas espejadas y saltos metaficcionales se conjugan con la fiesta habanera en *TTT*, en *La Habana...* y *La ninfa inconstante*, dicha exploración dosificará esos recursos, pero se centrará en una voz narrativa aparentemente unívoca, que recuerda un tiempo específico.

La crítica ubica este desplazamiento en la poética de Cabrera Infante, primero, en lo temático, pues *La Habana...* cuenta pasajes eróticos a tal grado que se podría decir que es una memoria de este tipo de encuentros o una exploración del pasado a través del erotismo adolescente; también se ha estudiado desde el punto de vista de la pornografía, con enfoques

serios, y se le ha intentado relegar bajo el mismo argumento, pero con juicios moralistas.¹⁵³

A pesar de esta constante temática, también se ha comentado desde la cuestión genérica y sus implicaciones de contenido y forma:

Cabrera Infante escribe otro autorretrato en forma de novela de aprendizaje erótico. Aunque este marco narrativo y el espacio de La Habana son dos importantes elementos de continuidad, la biografía/novela introduce varios modos de fragmentación. En primer lugar, porque limita su tema al terreno de lo íntimo. El activista político, el crítico de cine o el escritor de éxito (otras máscaras de Cabrera Infante) dejan paso al enamorado, al amante, al marido infiel o al voyeur. Son *lo contrario de una biografía oficial*. El mismo tema de lo erótico *descansa en la subjetividad y en las trampas del recuerdo* y ambos factores abren la puerta al relativismo, *a la ausencia de una perspectiva única*.¹⁵⁴

Esta vez no son sólo la ausencia y presencia alternadas de la figura autoral, como la explora Hammerschmidt, sino una ausencia constatable en toda su obra lo que trasmite el texto: la de estructuras tradicionales, pues estas sólo se insinúan para ser desmontadas mediante la autorreflexión. Así se crean vacíos o espacios de indeterminación —en palabras de Wolfgang Iser— que atañen tanto al género como a otros niveles textuales.¹⁵⁵

La supuesta perspectiva única que distingue a *La Habana...* es tradicional en una autobiografía, pues se considera una “base” para hablar de este tipo de textos en términos de género; en ellos se reconoce la intención de recordar de un personaje-narrador, que generalmente se equipara con el autor, aunque la distancia entre estos siempre suponga dificultades. Así, lo plantea Paul Jay al hablar de las modificaciones del “género

¹⁵³ Estas dos posturas incluso llegan a conjugarse en un desplazamiento que no sería posible si no es precisamente porque se juzga el texto desde un código realista, como sucede en el artículo de Stephen J. Clark “*La Habana para un infante difunto: autobiografía, erotismo y exilio*” en el que el autor pasa de considerar lo “autobiográfico” como un enfoque loable dentro de la producción del autor, pero realiza valoraciones moralistas respecto del contenido erótico de la obra.

¹⁵⁴ Carlos Cuadra, “Máscaras y amaneceres: Guillermo Cabrera Infante y el género (auto) biográfico” en Cruz López, Humberto, *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*, 2009, p. 36. El subrayado es mío.

¹⁵⁵ De momento introduzco la terminología de la estética de la recepción según Iser, pero no profundizaré en esta perspectiva sino hasta el tercer capítulo. Se verá como estos vacíos permiten un tránsito temporal básico para entender la metaficción en la obra.

autobiográfico”, pues parte de las reflexiones filosóficas de Nietzsche sobre la identidad como constructo, a partir de las cuales:

[El receptor] Centra la atención sobre la contradicción central que arrastra cualquier texto autobiográfico: el salto cualitativo en términos ontológicos, perpetuamente presente entre el yo que escribe y el protagonista autorreflexivo de la obra. Habremos de ver que el reconocimiento tácito —y a veces explícito— de ese salto cualitativo — y la subsiguiente respuesta por parte del autor— es lo que en gran medida determina tanto el método como la forma de la obra.¹⁵⁶

La perspectiva narrativa en primera persona se ha relativizado a través de la Historia mediante una formulación gradual de lo subjetivo, sin embargo, lo más relevante al considerar el salto ontológico del que habla Jay para el caso de la autobiografía es el tono autoconsciente, que se instala entre el «Yo»-autor y el «Yo»-narrador. Dicho tono, como propuesta estética, denota una reflexión sobre la actividad escritural que marca la capacidad del texto de saber que, lo que se escribe, es un texto literario y no exclusivamente una memoria o testimonio. Con esto se proyecta una dimensión ficcional que, por sí misma, apunta a lo metaficcional al cuestionar las bases de lo veraz o verosímil en la *histoire*, debido a la propia artificialidad de la lengua y a la identidad del «Yo».

A partir de esto, el narrador rememora pero también explora las diversas implicaciones de su quehacer artístico. La prioridad expresiva de la autobiografía ya no es únicamente el contenido sino la forma, y los propios mecanismos de transmisión de lo recordado serán sometidos a pruebas que desafían el estatuto de lo enunciado.

En *La Habana...* el propio narrador, cuya voz se desvía de lo anecdótico al comentar la escritura, propone inflexiones temporales como una manera de representar el intento de seguirle el paso a los recuerdos —como extendiendo un proceso mental activo sobre su

¹⁵⁶, Paul Jay, *El ser y el texto. La autobiografía del romanticismo a la posmodernidad*, 1993. p. 35.

pasado y su actividad “presente”—, de tal suerte que la problemática del contenido y la forma se refleja, antes que nada, en la estructura capitular de la obra:

The oscillations of the chapters from collective panoramas to individual experiences, combined with the lack of causality exhibited among the consecutive chapters, create a unique effect on the reader. Such an arrangement forces the reader to concentrate on the singular effect that each chapter produces in him rather than on the overall development of a novelistic continuum. Thus, the text's singular ordination demands its own aesthetics, a sophisticated mechanism which will allow us to ascertain its coherence and unity.¹⁵⁷

Este análisis de Isabel Álvarez-Borland es preciso, pues otorga un valor propio a los capítulos, si se desea leerlos aislados,¹⁵⁸ pero también señala la posible unidad del texto que, desde sus lineamientos estéticos, conduce al lector no por una vía sino por diversas temporalidades para apreciar tanto los cambios paulatinos del narrador y su historia, como las inflexiones de la forma en que decide contarla. Además, este planteamiento es interesante —Álvarez-Borland recurre otra vez a la idea del ciclo de historias que ya usó en *TTT*— puesto que es difícil, en efecto, establecer una causalidad estricta entre cada capítulo, de modo que a pesar de la sensación de univocidad que transmite el uso de una voz en primera persona a lo largo de la narración, *La Habana...* resulta ser tan fragmentaria como *TTT*.

Si la fragmentariedad y el uso de una estructura capitular que denota una selección de recuerdos muy específica señala ya una tendencia reflexiva en la formación textual, el contenido, absolutamente erótico según gran parte de la crítica, se desplaza entre las anécdotas librescas, sus caracterizaciones complejas y la reflexión sobre el hecho escritural,

¹⁵⁷ Isabel Álvarez-Borland, “La Habana para un Infante difunto: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative”, 1985. p. 45

¹⁵⁸ Y está posibilidad de la lectura aislada de los capítulos se sustenta en su propia génesis: “La plus que lente” y “Mi último fracaso” fueron publicados por separado en la revista española *Flashmen*. Además, como parte del proceso de escritura continua y republicación que estudia Claudia Hammerschmidt, el último capítulo considerado como “interior” de *La Habana...* —“La amazona”— fue incluido en otro libro titulado *Ella cantaba boleros*, en 1995. Cf. Claudia Hammerschmidt, “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, p. 288.

en una creciente saturación de experiencias carnales, datos sociohistóricos y comentarios metaescriturales: “Contrary to what might be expected, in *La Habana* the principles of ‘recurrent development’ do not derive exclusively from the overt, common theme of a failed search for the ideal erotic experience. *Instead, the devices which unite this text and reveal its deeper unity and coherence are closely related to the craft of writing and to the experience of literary creation*”.¹⁵⁹

No se trata, pues, de un autorretrato en el que las trampas del recuerdo caractericen la estructura del texto por sí solas. Este recurso está presente y tiene su fundamento en la propia forma narrativa de *Tristram Shandy*, de la que Cabrera Infante retoma el uso de largos paréntesis que retrasan la narración efectiva de los recuerdos, pero que, en consonancia con la novela inglesa —aunque con mayor recurrencia— pueden caracterizarse como «prolepsis», es decir que, además de interrumpir intencionalmente la narración, adelantan sucesos desde el presente narrado. Así, en *La Habana...* el narrador narra lo pasado y narra cómo recuerda tiempos pasados que aún están por contarse:

Cosa curiosa el papel que ha tenido Debussy, más que él su música, en mi vida amorosa. La primera vez que hice el amor —el galicismo es intencionado, doblemente— fue, para mi asombro eterno, con la que era la muchacha más hermosa que mis ojos cubanos vieron y para seguir con ella tuve que conseguir acariciarle los tímpanos con música de Debussy y los penetraba con ese perforador suave, cayendo ella en un éxtasis que, créanme, yo era incapaz de conseguir *sin un juego de olas* a la once y cuarto de la mañana, como diría Satie —*pero ese recuerdo pertenece al futuro y ahora hablo del presente, es decir del pasado*.¹⁶⁰

Con todo lo rebuscado que puede parecer mi expresión anterior, recordar lo que está por venir es una marca de suma importancia en lo que toca a la ficción. Si bien he abordado este texto como el más “realista” dentro de la narrativa de Cabrera Infante, rastrear el juego

¹⁵⁹ Álvarez-Borland, *Idem*. El subrayado es mío.

¹⁶⁰ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, p. 208. El subrayado es mío.

de movimientos temporales ayuda a ver de qué forma se constituye la percepción del mundo posible que el narrador simula recordar. Dorrit Cohn sostiene que las prolepsis, analepsis y elisiones son marcas temporales reveladoras de que “el lenguaje se rige [en la ficción] por normas diferentes; las normas que indican las limitaciones epistemológicas de la vida cotidiana han sido suspendidas”.¹⁶¹

Así pues, la conciencia sobre el tiempo siempre está presente como el segundo factor que apuntará hacia la metaficción, y esto no es sino una postura crítica del narrador respecto a su objeto: el pasado se desplazará poco a poco o a saltos monumentales hacia el futuro, hacia el presente del narrador, pero puede retroceder si algún recuerdo le sugiere dicho movimiento, e incluso se perderá toda noción temporal al llegar al final del texto y entrar en ese más allá que es el “Epílogo”, que representa un meta-final o posicionamiento *in medias res* circular.

Con esta concepción del recuerdo ficcionalizado también se conjugan las digresiones a la manera de Proust: “hipercharacterizaciones”, un impulso de exploración lo más detallado posible que no aspira a ser “verdad”, sino que, en su exceso, muestra una dimensión paralelamente ficticia, es decir creativa del pasado, la cual sólo a partir de una “simulación” del pacto de la representación literaria, se convence y convence al lector de la posibilidad de recuperar lo perdido. Esto lleva al lector a considerar la autobiografía más que como un testimonio veraz, como literatura, pues sólo en esta cabe la posibilidad de evocar un sentido pretérito que simule ser completo a pesar de su contigüencia:

Había en La Habana dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría, «hacerse hombre» —una de esas circunstancias era una circuncisión espectacular—. Esta primera ceremonia era puro relajó, pero el relajó habanero, conocido como criollo, admitía la chacota como forma de fornicación y la broma sicalíptica como modo de vida. El primer iniciático —acceder a él nos permitía

¹⁶¹ Dorrit Cohn, “Vidas históricas versus vidas ficcionales”, p. 429.

poner la toga virial— era un teatro, el «Shangai» (o, para decirlo a la habanera, «Changai») y como espectáculo descendía directamente del teatro bufo de la época colonial, pero adoptaba la mala palabra como expresión verbal máxima (y, a veces, única) y los cuadros pornográficos íntimos como expresión teatral.¹⁶²

Este fragmento es el inicio del capítulo “Mi último fracaso” en el que se relata el encuentro fallido con una prostituta, prolepsis concretada aquí, pero adelantada desde el inicio de la novela respecto de los olores que son, amén de Marcel Proust, un *leit motiv* de la rememoración. Al inicio de *La Habana...*, el narrador compara el olor de su cuarto en Zulueta 408 y el de la prostituta;¹⁶³ en el fragmento citado aquí, sólo se “inicia” al lector en el submundo de la prostitución en La Habana, experiencia que se narrará a detalle en todo el capítulo. De igual forma, en el siguiente capítulo se concreta otra prolepsis, la del fragmento citado sobre Debussy, en la que cuenta su primer encuentro sexual con una chica hermosa y acompañados por la música del compositor francés de fondo.

Las descripciones son precisas y ricas, la narración fluctúa entre tiempos arbitrarios e interconectados que aspiran a reconstituir una vida ¿Pero esa recuperación del pasado es el objetivo final? Como heredero de Proust y de Sterne, Cabrera Infante parodia —en el sentido de homenaje del término— las búsquedas que estos autores llevaron a cabo en sus obras. Dicha búsqueda es una suerte de juego, en el que no es posible seguir sin aceptar las reglas de la relación entre autobiografía factual y ficticia. Philippe Lejeune aclara dichas normas al mencionar:

¹⁶² *Ibidem*, p. 281.

¹⁶³ “Ese olor, como el perfume que llevaba la primera prostituta con quien me acosté, era típicamente habanero y aunque el perfume de la puta tenía el aroma de lo prohibido, resultaba tentador y grato, este otro olor memorable que salía del cuarto podía ser llamado ofensivo, malvado, un hedor —el tufo del rechazo—.” (Ibidem, pp. 22-23). Además de ser un símil erótico de las madalenas de Proust en el té, la subjetividad de la que hablaba Carlos Cuadra signa el recuerdo al asociarlo al fracaso. Nivia Montenegro escribe al respecto: “No puedo dejar de señalar cómo estos olores que el narrador identifica con la ciudad marcan quizás ciertos territorios imaginarios demarcados por dos polos: la tentación del tabú, por una parte, y el temor del rechazo por la otra” (“Paisajes del recuerdo: La Habana de Guillermo Cabrera Infante” en Cruz López, Humberto, *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*. p. 111.

La importancia del contrato [de lectura] en la medida en que determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía) tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.). Frente a una narración de aspecto autobiográfico el lector suele tender a convertirse en detective, es decir, a buscar los momentos en que no se respeta el contrato (cualquiera que este sea). De ahí ha nacido el mito de la novela “más verdadera” que la autobiografía: siempre nos parece más verdadero y más profundo lo que hemos creído descubrir a través del texto, a pesar del autor.¹⁶⁴

Las condiciones de este contrato o pacto varían según los textos, y he mencionado sólo ejemplos literarios que se burlan, usan y renuevan las convenciones entre firma y veracidad u ocultamiento y verosimilitud. Las reglas en la autobiografía son aparentemente más frágiles que las de la autobiografía ficticia o las de la novela como género según lo expone Lejeune, pues estas últimas no necesitan adscribirse a los presupuestos de verdad y, como he sostenido, el lenguaje mismo torna cuestionable el discurso; Cabrera Infante enfatizará estas dudas entre lo verídico sospechoso y lo verosímil estable hasta llegar a una violación de las reglas que supuestamente ha sostenido. Dichos parámetros, en lo concerniente al género, han sido discutidos también por Paul DeMan, quien expone que “dado que el concepto de género designa una función estética y una función histórica, lo que está en juego no es sólo la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia, sino también la posible convergencia de estética e historia”.¹⁶⁵

Las vías de la representación autobiográfica son entonces las de la autorrepresentación adscrita a su época, como se vio en la descripción de la iniciación sexual de la sociedad habanera. Este espacio social es el marco de la narración del «Yo». Por lo tanto, en *La Habana...*, la representación como un conjunto de convenciones estéticas empata a la vez con una concepción de la historia y de la construcción del propio sujeto tratando de narrarse.

¹⁶⁴ Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁶⁵ Paul De Man, “La autobiografía como desfiguración”, 1991, p. 113.

Luego, como autobiografía con tendencia estética, ficticia, se posiciona —desde su génesis— por encima del primer problema de la lectura tradicional al denotar el *marco* referencial, cuya “cercanía” o “reflejo” es en realidad un efecto del texto:

All literary fiction has to construct a ‘context’ at the same time that it construct a ‘text’, through entirely verbal processes [...] the ontological status of fictional objects is determined by the fact that they exist by virtue of, whilst also forming, the fictional context which is finally the words on the page. Such language has to be highly conventional in order to perform simultaneously the function of creating a context that of creating a text.¹⁶⁶

Patricia Waugh comenta el proceso constitutivo de cualquier ficción, pero también marca la tendencia del texto metaficcional cual si se tratara de una oscilación que va necesariamente de las convenciones —descripción y reconstrucción del medio social, de las relaciones cotidianas y las jergas— hacia su ruptura, formulada dentro del texto: en el caso de *La Habana...* esto se logra por el estilo para narrar y recordar que lo que se escribe son recuerdos, que los saltos en el tiempo son lícitos debido al proceso de rememoración, y que la escritura puede darles forma, en cierta medida, independiente de los hechos:

Pero en el recuerdo yo no oigo ni el menor juego de olas: soy sólo ojos al volverme y encontrarme a Julieta, desnuda, no en la cama, sino detrás de mí, parada con una pierna delante de la otra, enalteciendo sus curvas, sus caderas suaves y a la vez destacadas, sus senos no grandes, sino del tamaño perfecto para su cuerpo y al mismo tiempo redondos y parados y su cara bella (*no tan hermosa como en el momento del orgasmo, como pude observar ayer, como observaré hoy*, observador neutral que puedo ser en medio de toda hostilidad [...])¹⁶⁷

Con estos juegos verbales es claro que la estabilidad del realismo asociado a la veracidad autobiográfica cede relevancia a la formulación estética consciente de su artificialidad. Ahora bien, para complejizar el problema, vale la pena retomar la idea de traducción y llevarla al plano de la transmisión de lo experimentado —traducción de una

¹⁶⁶ Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, p. 88.

¹⁶⁷ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 337. El subrayado es mío.

percepción a otra, de un código a otro— para aclarar la postura de Claudia Hammerschmidt sobre el «Yo» en la literatura de Cabrera Infante:

Un sujeto y un objeto sólo pueden constituirse como estrictamente distintos entre sí mediante la representación, y sobre todo mediante la representación lingüística. Sólo se puede decir “yo” desde la conciencia de un límite que separa ese “yo” de lo que queda más allá; sólo mediante la representación (entendida como acción mental o teatral, como transmisión a través del tiempo y del espacio, como retorno de algo perdido, como sustituto o, en definitiva, como duplicación que genera fronteras) es posible separar un “yo” de un “no yo”, enfrentarse a él o visualizarlo en un espejo.¹⁶⁸

Estas reflexiones se relacionan con la idea de límite representacional que motiva la metaficción. En ese sentido, llama la atención que sean pocos los espejos que aparecen en *La Habana...*, o que sólo sean tematizados sin mayor profundidad, dado que son elementos asociados casi siempre con lo metaficcional. No obstante, es incesario tematizarlos ya que la memoria misma funciona como un espejo: el tratamiento del «Yo» ubica al narrador como una fuente de información esencialmente problemática, y esto, aunado al carácter contingente de la representación en general, lleva al texto a un nivel de complejidad muy elevado: el texto en sí es un espejo, una realidad otra y fragmentaria en la cual el narrador se observa a distancia, se objetiva, o al menos transmite la impresión de intentarlo, es decir, intenta traducirse.

No es necesario explicitar los espejos: todavía algún lector puede insistir en esa forma de lectura “verdadera”, al equiparar al narrador del texto con el autor: basta con interpretar esta consideración del espejo como mimesis directa, como si el texto constituyese una verdad acabada y aprehensible —y no como un *(en)medio* cuyo delgado límite no es otra cosa sino la referencialidad expuesta. Empero, dicha realidad o verdad se siempre muestra transparente y permeable a la vista del narrador, por lo cual se permite jugar constantemente con su

¹⁶⁸ Hammerschmidt, *op. cit.* 2015, p. 105.

posición como quien escribe y quien supuestamente fue: tras el final, pondrá a prueba toda consideración sobre la realidad del mundo ficcional en el “Epílogo”.

Así pues, la escritura en *La Habana...*, además de paródica, se estructura de manera fragmentaria, reflexiva, con lo cual enfatiza su naturaleza tangencial: la ironía aparece entonces no sólo como un elemento retórico, sino que denota una conciencia específica sobre el acto escritural. La ironía susurra reiteradamente al lector los límites de la práctica literaria en lo que toca a la representación/objetivación del «Yo» y sus recuerdos:

Pero no me importó nunca hacerle un mandado a Delia; me encantaba sobre todo cuando depositaba el dinero en mi mano, ese breve contacto de sus uñas chinas con mi palma abierta duraba una delicia. *Pero más que estos momentos fugaces recuerdo una ocasión inolvidable porque es eterna.* Yo salía de nuestro cuarto y hubo un golpe de viento propicio que no abolía la oportunidad; el aire levantó la cortina de bambú y pude ver a Delia en refajo; sus brazos desnudos hasta la axila pálida, el comienzo de sus senos, sus piernas mucho más arriba de la rodilla convertidas en muslos torneados (*yo no sabía todavía que se llamaban así en La Habana, pero veía que así eran*), toda su belleza asiática, con la suficiente sangre cubana para hacerla más sensual, esta descendiente de concubinas (*eso es lo que pienso hoy, cuando viene a mi mente los nombres de Shangai y de Cantón, y de Sechuan, lo que recuerdo ayer es una Delicia inenarrable*), vista sólo un momento memorable.¹⁶⁹

Los renglones resaltados marcan las intervenciones desde el presente de la enunciación; también añaden muestras de subjetividad que minan el supuesto proceso de objetivación: lo que deforma el reflejo, el intento de mimesis, no sólo es el recuerdo y la perspectiva personal, sino el impulso del *límite de la escritura*. De ahí la relevancia de esa “Delicia inenarrable”, un cliché, que irónicamente es “inmortal”, porque a pesar de que su inefabilidad motiva la reconstrucción de la escena. La metaficción se aborda en este plano desde la conciencia paradójica de la escritura de un momento presente a uno pasado:

Pero esa es otra historia, la del conocimiento, no la de la vida amorosa. Sí quiero revelar que nunca le dije a Franqui que yo estuve enamorado de Beba antes que él, que lo había precedido en besar aquella boca perfecta y pasiva y perversa. Tampoco le conté la historia de su visita incógnita a mi cama de enfermo; esa permaneció secreta entre Beba

¹⁶⁹ Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 81. El subrayado es mío.

y yo —hasta ahora—. *Y después de todo, esa aparición bien pudo haber sido un sueño. Aunque objeto el ir y venir de algunas memorias modernas tanto como detesto la estricta cronología*, hay una ocurrencia que tuvo lugar antes. Debió de pasar previo a mi romance (o más bien ausencia de romance) con Beba, pero su ubicación está en la misma azotea, ese vasto espacio en que Beba y yo estuvimos juntos en un beso.¹⁷⁰

El comentario sobre Franqui, personaje histórico, es más que una ampliación o digresión sobre la “trama” principal, pues da lugar a una reflexión sobre la cronología que el narrador sigue, de manera conveniente, sin ser absolutamente lineal ni tampoco errático hasta la incertidumbre total. Lejos de pretender que esta es una declaración poética sobre la obra, la dimensión creadora de la autobiografía ficticia agregará saltos temporales como los ya mencionados a la construcción de ese «Yo» aprendiz del erotismo.

Entonces se hace más evidente una conjunción del «Yo» y la conciencia de su cambio, aunado a la propia conciencia de lo escrito y su carácter, que desde “fuera” del texto suscita una reflexión del tiempo. Los fragmentos citados muestran la proverbial nostalgia que motiva la rememoración pero los recuerdos encuentran un contrapunto a la intención de recuperar el tiempo y se transforman: poco a poco se revela la imposibilidad de acceder al pasado, y lo que queda es un proceso que, escritural como es, puede repetirse y evocar múltiples fragmentos de itinerarios indefinidamente: “Such infinities of texts whithin textes draw out the paradoxical relationship of ‘framed’ and ‘unframed’ and, in effect, of ‘form’ and ‘content’. There is ultimately no distinction between ‘framed’ and ‘unframed’. There are only levels of form. There is ultimately only ‘content’ perhaps, but it will never be discovered in a ‘natural’ unframed state.”¹⁷¹

Lo apuntado por Waugh ayuda a matizar la diferencia entre *TTT* y *La Habana...* sobre el último elemento caracterizado metaficcionalmente: la formulación del tiempo, a la par con

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 102

¹⁷¹ Waugh, *Op. cit.*, p. 31.

la reflexión escritural, son exploradas mediante la sintaxis de la obra pero también con comentarios del personaje-narrador, y se vuelven la “base” de la vía expresiva de ese «Yo» autobiográfico, como mencioné antes, cual si fuera un *marco*:

De los tragos creados en La Habana, éste es el que mejor hacen en los *night-clubs* y bares americanos. Además, si mis ojos pudieran trepar escaleras, cruzar calles, atravesar la manzana del «Teatro Campoamor», traspasar el edificio del «Centro Asturiano», vadear el Parque Central y bordear el «Centro Asturiano», podría ver junto al Parque Alvear —constructor del acueducto recordado por una plaza exigua y una estatua seca— el «Florida», bar que se supone que es el centro universal del daiquirí, donde mana como agua coloidal.¹⁷²

Esta escena ejemplifica la idea de *marco* con mucha precisión: funciona como una sucesión de cuadros cinematográficos, pues no es a un hombre a quien se ve recorriendo el camino, sino que sólo se ve el camino. Los marcos se disparan: el libro físico contiene un mundo que se transmite por la escritura de un «Yo» que ve sólo una parte y este, consciente de ello, emprende idas y vueltas en este descenso, a la par que re-presenta su mundo como experiencia pasada. La reflexión sobre el tiempo y los sucesos que se transmiten adquiere un rasgo oscilatorio entre el futuro y el exterior del texto, el presente y el acto escritural, y el pasado y la re-presentación consciente.

Entonces, es posible hablar de la configuración mimética en la autobiografía ficticia como una base: si bien la mimesis será siempre el *marco* del mundo como configuración textual, esa misma representación da pie, por sus propias limitantes, a una crítica y juego con el sentido de lo ficcional que Cabrera Infante escribe y el narrador de *La Habana... socava*. Respecto a la organización de la trama, del tiempo en la ficción, Paul Ricoeur sostiene que la actividad mimética también expresa un placer de la narración. El placer de la narración no

¹⁷² Cabrera Infante, *Op. cit.* p. 466.

se limita a lo sexual que cuenta el narrador cuando adolescente, sino al hecho mismo de recordarlo:

Este placer se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez. Une lo interior con el exterior y exige que se trate de modo dialéctico esta relación de lo exterior con lo interior, que la poética moderna reduce con demasiada ligereza a una simple disyunción, en nombre de una supuesta prohibición lanzada por la semiótica contra todo lo que es tenido por extralingüístico. ¡Como si, desde siempre, la vehemencia ontológica no arrojara al lenguaje fuera de sí mismo!¹⁷³

Desde mi punto de vista la posición de Ricoeur es una de las más benéficas de la teoría filosófico/literaria para la comprensión de la ficción, no obstante, en este caso la relación dialéctica entre referente y texto se desdibuja, puesto que se pone en evidencia mediante la metaficción como constante cuestionamiento del «Yo» y de la naturaleza de lo que se lee. De este modo el vínculo entre interior y exterior se da, no a partir de una relación dialéctica entre tesis (lo escrito) y antítesis (la corroboración del referente), sino que es gracias a la ironía que la representación, conciente de sí, escenifica una separación incapaz de oscilar entre exterior y lo interior para llegar a un sentido (síntesis), sino que al mostrar la escisión entre ficción y mundo referencial destaca la reticencia del texto a identificarse con un sentido estable:

*Reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato. Se manifiesta ahora, subrayado por esta frase, el hecho de que todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema.*¹⁷⁴

Vale la pena retomar lo expuesto por Lucien Dällenbach acerca de la sobrecarga semántica de la *mise en abyme*, pues así se puede argumentar que la tensión entre una dialéctica estricta —apropiada para un modelo de narración realista— y la contingencia —

¹⁷³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 108.

¹⁷⁴ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, p. 59.

que afecta toda síntesis de sentido por exceso— no se manifiesta únicamente desde el tiempo ficcional, sino que alude a la sempiterna discusión que forzó a la semiótica —en un afán de análisis estructural cerrado sobre la significación y sus procesos— a considerar el mundo también como algo que se pierde frente al enunciado: “En realidad debería decirse que la expresión en cuestión denota una determinada *unidad cultural* (*cultural unit*) que le corresponde, a la cual se refiere el que habla, quien la ha recibido como descrita de esta manera de la cultura en que vive, sin que nunca haya tenido una experiencia del referente real”.¹⁷⁵

La escisión entre exterior e interior está en la base de lo ficcional: puede considerarse la ficción como un constructo cerrado, donde la idea de un flujo de unidades culturales otorga autonomía al texto como sistema de significados independientes del mundo referencial; no obstante, si la ficción se considera apertura de significaciones mediante la entrada y salida del texto, los planteamientos de Ricoeur sobre la mimesis, entendida como configuración temporal, sirven para explicar el diseño del enunciado de *La Habana...* como conciencia metaficcional: los saltos temporales son un puente que el narrador caracteriza desde lo placentero para dirigirse al lector y señalarle, tanto a él como a sí mismo, su estatuto ficcional, con lo cual el texto adquiere un carácter de umbral objetivado.

A través de las convenciones del género la lectura metaficcional también se refuerza: el pacto mediante el que se afirma la tendencia artística en la autobiografía ayuda al lector a discernir, en términos de hipótesis de lectura, lo ficcional del «Yo» escrito frente a lo histórico del «Yo» que escribe: esta es la reflexión que propone en un primer lo metaficcional. De esta forma, el texto se instaura a caballo entre el referente y la crítica de

¹⁷⁵ Humberto Eco, *La estructura ausente*, p. 80.

las herramientas que intentan aprehenderlo.

Así pues, en *La Habana...* no hay un modelo de metaficción tan claro, con personajes interpelando a su creador, refleionando sobre su estatuto ontológico: he rastreado algunas manifestaciones que, si bien bastan para afirmar en algún grado la presencia de un giro metaficcional de la narración, también señalan los efectos que genera dicho proceso, el cual no encuentran su realización plena sino hasta el final de la obra. En este sentido, es necesario hablar por último sobre la circularidad, cuestión sintomática del tema erótico y el señalamiento de los límites del lenguaje, que en el “Epílogo” titulado “Función continua” suponen un carácter fantástico, de dimensiones simbólicas.

En primer lugar, no hay que perder de vista el subtítulo del epílogo. La escena final, no puede ser de otra forma: se da en una sala de cine, en donde el narrador entra para buscar a una mujer e intenta llevar a cabo uno más de sus intentos de seducción, con lo cual resulta ser una síntesis de las acciones narradas, es decir, una analogía de la obra “dentro” y “fuera” de ella. No obstante, hay marcas de un desplazamiento “extraño” desde las líneas inaugurales del epílogo, una vez más, como si fueran sencillas licencias poéticas:

La vi, la volví a ver años después, cuando era aparentemente demasiado tarde porque ella estaba ya dentro del *lobby*. No había entrado todavía, creo —*no hay nada tan ilusorio como la luz malva del crepúsculo en La Habana*—. Pero aunque ella tenía intención de entrar sin duda al cine, estaba aún comprando su boleto: *una mano desmembrada y epiceno le ofrecía la entrada al paraíso* mientras ella tanteaba monedas de plata en su cartera.¹⁷⁶

Los elementos subrayados aquí no son gratuitos: la inseguridad mostrada en la narración frente a lo que se percibe; el cine como paraíso, custodiado por una mano, un fragmento que implica ambos sexos —“epiceno”— anuncian ya tanto la imprecisión del código realista como una dualidad que ha de sintetizarse, y será precisamente la de los límites

¹⁷⁶ Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 587.

establecidos por la configuración textual: nombrar y saber que se nombra. La escena continúa describiendo las circunstancias de un encuentro con una mujer, a la que parece conocer de antes —es imposible determinar cuál de las mujeres importantes de los capítulos precedentes es la que ha vuelto a ver—, y entra al cine a reproducir el intento de seducción frente a la pantalla.

Pero en un instante, al acercar la mano al pubis de la mujer, el anillo de bodas y después el reloj del narrador — este último un regalo de su padre— son absorbidos al interior de la mujer y narra cómo entra en ella a buscarlos. Este giro se lee como un cambio del pacto autobiográfico: el código realista se ha trastornado de golpe, fue anunciado, sí, pero, impredecible, se vuelca hacia un viaje fantástico al interior de la mujer: “Me puse de pie de nuevo y traté de encontrar la rampa de entrada, a la que ya no podía llamar La Rampa, invisible ahora. Era evidente que había resbalado hasta otro ámbito. Eché a andar en la dirección que me pareció más exacta hacia la salida y en seguida me di cuenta de que en vez de salir iba hacia adentro.”¹⁷⁷ Esto puede interpretarse, ya que el código se ha abierto, como una metáfora del viaje de regreso que emprende el texto, tratando de buscar un final.

El narrador es guiado hacia la salida (de la mujer, del libro) por la literatura: vuelven las referencias librescas, ahora alude a la madriguera del conejo de *Alicia en el País de las Maravillas*, y a un diario de a bordo, que define como “un libro sobre libros” —un meta-libro, más allá de todos, simbólicamente al menos—en el cual se refiere la presencia de un “monstruo marino” —otra alusión clara a *Moby Dick*. El narrador prescinde de la lectura del diario y experimenta un sismo terrible en las profundidades que surca; tan fuerte es el movimiento telúrico —otro símbolo femenino— que no le queda más que abandonarse:

¹⁷⁷ Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 600.

Viajaba ahora a mayor velocidad sobre el suelo encharcado, a veces deslizándome como un trineo, otras navegaba sobre un colchón de aire como un *hovercraft anacrónico*, otras volaba en una alfombra mágica. Ahora rodaba, pegaba contra las paredes pálidas, dando nuevos tumbos contra columnas cálidas, contra muros muelles, para luego torcer una esquina redonda y volver a deslizarme, a correr, a volar a velocidad vertiginosa. Nunca había soltado la linterna, que era la luz, pero fue precisamente en este momento que perdí el libro. *Empecé a girar en un torbellino sin centro. ¡Stop!* Luego hubo como un choque en una falla, un estertor en la espelunca y *caí libremente en un abismo horizontal*.

Aquí llegamos.¹⁷⁸

Las frases subrayadas son esenciales para el análisis metaficcional. Aunado al cambio de código de realidad, que denota el carácter maleable del constructo ficcional, se encuentra un conjunto de elementos: una suerte de trineo *sin tiempo*; una vuelta a una esquina redonda, como girando en círculos; más giros como en un torbellino sin centro, que alude al texto abierto, leído e interpretado desde todas las direcciones; y al final, un abismo horizontal, es decir, el texto sin fondo, como una caída a un foso sucesivo, pues está compuesto por el lenguaje, atado a convenciones temporales, lineales, aunque no necesariamente progresivas.

La subversión final del código realista, que había determinado la comprensión del texto, representa el esfuerzo definitivo por llevar la narración a sí misma, por ponerla en circulación indefinidamente al cerrar el “Epílogo” con la frase “Aquí llegamos”, que mencionaba el amigo Eloy Santos en la función continua en el cine. Los límites del libro llegan a un punto en el que sólo queda la repetición, un eterno volver a la confusión inicial de los sentidos. Esta última parte es tanto una entrada y salida del cine —como señalé al hablar sobre el inicio del epílogo— como una puerta de doble sentido para el libro, el cual funciona como pantalla en la que se proyectan los recuerdos que pueden actualizarse en la experiencia literaria. En términos de las transformaciones que sufre el «Yo» narrador, el texto

¹⁷⁸ Cabrera Infante, *Op. cit.* p. 607-608. Subrayado mío.

opta por sustituir un yo factual —narrador o autor— por una voz que sólo guía y al final es arrastrada por su propia narración: lo somete a distintas reglas, exploradas, subvertidas, capaces de dotar de un sentido *otro*, más adecuado a una perspectiva libre y lúdica que una búsqueda de la verdad:

El signo representa una ausencia que se duplica en él como su representante. La representación se somete así a una paradoja: que lo que debe ser representado no exista sino como siempre ya pasado, mediado y representado. Sin representación en el signo no hay “yo” ni “no yo”; pero en el propio signo, la consciencia de sí mismo sólo puede tener lugar como algo posterior a una presencia inmediata que no puede experimentarse como tal y que por tanto es ficción —dado que sólo podría obtenerse por mediación.¹⁷⁹

Como mecanismo básico de la reflexividad, la representación como proceso constitutivo de la ficción denota la mediación a la que está atado todo pensamiento, todo lenguaje sobre el objeto. Sujeto y objeto se disuelven según se enfoque el relato de la autobiografía: el sujeto ha reflexionado sobre su objetividad estratificando la subjetividad de una postura a otra, a través de la escritura. La metaficción en *La Habana...*, trasciende los márgenes tanto de la novela como de la autobiografía, aprovechando los rasgos más abiertos de cada forma literaria para mostrar tanto la cerrazón y la posible independencia del texto en relación con el referente, así como la necesidad de ese referente en el rol de motivador siempre activo, que puede ser intervenido por la ficción y viceversa.

2.2.3 *La ninfa inconstante*: metaficción de fronteras referenciales

El mecanismo de desconfianza de lo narrado no sólo funciona de manera externa, focalizado desde fuera del marco o evaluando cuidadosamente la voz en primera persona: también puede verse revelada como artefacto literario aquella ficción que conscientemente se acerca a lo familiar, a lo cotidiano y en un intento de aprehenderlo, muestra su carácter inasible, como

¹⁷⁹ Hammerschmidt, *Op. cit.*, pp. 106-107.

lo explica Emile Guyard: “La metaficción introduce una opacidad en la (falsa) transparencia del lenguaje mimético, con lo cual se puede afirmar que, en cierta medida, los enunciados metaficcionales parecen ser antimiméticos.”¹⁸⁰

Al hablar de la Teoría de la ficción y los términos en los que se presenta el código de realidad en la novelas de Cabrera Infante fue posible observar una estrategia reiterada, a saber, la de la inserción de la trama en un tiempo y espacio definibles históricamente. Las posibilidades de los textos en lo que respecta al juego con sus propios principios se dan en relación con el lenguaje escrito, como medio que explora sus límites, pero esto siempre remite a una realidad extratextual: lo histórico parece ser devorado o se le “injerta” lo ficcional. Guyard insiste en la “simulación” antimimética de los efectos metaficcionales, mostrando una paradoja que es una oscilación entre denuncia y afirmación de lo ficcional, cuestión presente en *La Habana...* con motivo del reiterativo carácter de lo escrito al recordar, pero que también se encuentra en *La ninfa inconstante*:

Para funcionar, la ilusión no puede denunciarse a sí misma porque deja de ser ilusión en el instante mismo. De hecho, podemos preguntarnos, por ejemplo, cómo un lector puede identificarse con un personaje que aparece a lo largo de la novela como una creación puramente verbal, sin carne y hueso. Del mismo modo ¿cómo puede el lector hacer “como si” el mundo ficcional fuera factual si en cada momento se le recuerda que no tiene más realidad que la de la imaginación? Los requisitos de la inmersión ficcional parecen ser totalmente incompatibles con la metaficción.¹⁸¹

Efectivamente, la representación literaria, para dar la ilusión de realidad, necesita de un sistema que no se discuta, de ahí que en *La ninfa inconstante* lo que el lector tiene primero en términos narrativos es una anécdota aparentemente trivial: un narrador-personaje que encuentra a una mujer joven, se ve compelido a conocerla y contará los pormenores de esta

¹⁸⁰ Emile Guyard, “Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción” en *Metanarrativas hispánicas*, 2012. p. 62.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 63.

relación, inscrita en un espacio y tiempo muy específicos, La Habana, Cuba, en junio de 1957. No obstante, el texto está precedido e “intervenido” por elementos que configuran un ámbito autoreflexivo: al permitir la discusión primero mediante los paratextos y en segundo término mediante los comentarios a la trama, la ficción de corte realista y cotidiano, como pacto narrativo, deviene mecanismo revelado y pierde trivialidad.

¿Por qué *La Habana...* o *La ninfa inconstante* no son unívocas —a pesar de ese único narrador— en consonancia con la multiplicidad de voces que parecen darle profundidad a *TTT*? Porque fuerzan al lector a dudar, no pretenden establecer una “versión oficial” —de ahí que sea tan productivo apearse al género autobiográfico pues se reafirma la versatilidad de lo ficcional frente a lo veraz— pues ese sería el verdadero engaño: lo real es parcial, segmentado, íntima visión que acaso confluye con otros aspectos asociados a lo “objetivo” (fechas, lugares, personas). A pesar de las bases históricas, la lucidez de estos textos le impide a lo verosímil adherirse a una tendencia convencional.

Como se ha expuesto, son muchas las formas y métodos escriturales asociados con la percepción de los límites ficcionales, cuestión que generó una lista considerable de términos que intentaron delimitar las características de las prácticas metanarrativas. Mediante la parodia y la ironía, el *mise en abyme*, el *tromp'l oeil*, la consciencia del personaje sobre su condición ficcional y otros recursos, los textos literarios metaficcionales suspenden y emplazan constantemente los parámetros desde los que se escribe y se lee.

El caso de *La ninfa inconstante* es muy específico: como texto intrínsecamente “meta” —al ser publicado después de la muerte de Cabrera Infante— reproduce estrategias metaficcionales que pasan a ser no sólo un catálogo de recursos con un fin particular, sino una postura narrativa refinada desde *La Habana...*, de modo que, como planteé al referirme a su estatuto ficcional, *La ninfa inconstante* puede ser una extensión del mundo posible del

texto que la precede. Ya en *La Habana...*, el narrador enfatizaba el proceso de rememoración aunado a una construcción escritural activa, consiente de sus límites y por ello también afincada en la ambigüedad de la enunciación. La dimensión ficcional del texto moldeaba datos biográficos según la intención rememorativa, de modo que las convenciones genéricas quedaban suspendidas, al igual que la ficción independiente de los referentes, pero también se veía afectada la pretensión de verdad histórica de lo biográfico.

Así pues, el salto de una obra a otra está marcado por el tiempo dentro de ese mundo extendido, y por el tiempo “real” entre una publicación y otra. También el enfoque es distinto: una mujer guía la anécdota, en lugar de numerosos pasajes de seducción. Y sin embargo, *La ninfa inconstante* es un espacio de confluencias para los textos de Cabrera Infante, publicados años después—o antes— de *La Habana...*, en el que se ordena el tiempo de las narraciones —*TTT*, incluso *Cuerpos divinos* (2010) o *Mapa dibujado por un espía* (2013)—, como también lo sostiene la escritora cubana Zoé Valdés en una reseña sobre esta novela:

[Lo narrado] Sucede con anterioridad a las demás, por lo que ya podemos pernoctar en el origen de *La Habana para un Infante Difunto* y *Tres Tristes Tigres*, aunque no sea un origen cronológico en la escritura, pero sí en la vida. Lo que GCI cuenta en *La Ninfa Inconstante* se halló o se halla situado en una especie de preámbulo de lo que ocurre en sus libros anteriores, breves pasos en el umbral.¹⁸²

La confluencia de las novelas precedentes se da en distintos niveles del texto. Lo que salta primero a la vista es la organización de las partes sin capítulos y con divisiones marcadas únicamente por espacios en blanco: al plantear una reflexión reiterada y una forma fragmentaria dependiente de las intervenciones para comentar la trama, Cabrera Infante opta por situar a su narrador en el borde del texto, en la frontera de los géneros para cuestionar

¹⁸² Zoé Valdés, “*La ninfa inconstante*”, *El economista*, jueves 25 de septiembre de 2008. Recurso digital: <http://ecodiario.economista.es/libros/noticias/769970/09/08/La-ninfa-inconstante.html#Comentarios>. Última fecha de consulta: 19 de agosto de 2016.

directamente los límites y la capacidad enunciativa de la escritura. Por esta razón, como anticipé al hablar de ironía y parodia, es necesario realizar un análisis meticulado del “Prólogo” y otros paratextos a fin de otorgarles la debida relevancia que poseen en relación con la fragmentariedad y los rasgos metaficcionales de la novela.

La obra inicia con dos citas: una es de Stephane Mallarmé, que hace referencia a “ninfas” que el poeta francés ve “perpetuas”; con ello se retoma el título del libro y por ende el contenido, es decir, la historia de Estela rememorada en intervalos, aunque “por siempre”, es decir, perpetua, según el narrador; la segunda cita es de Denis Diderot, una frase breve en la que niega el género de su narración: esta misma frase será retomada por el narrador “dentro” de *La ninfa inconstante*, en un momento en el que se refuerza la ambigüedad de lo contado, entre verdad y ficción,¹⁸³ de modo que remite a la forma y tono del texto. Con esto, ambas citas aluden a los dos aspectos —forma y contenido— fundamentales de la obra y se integran a ella a pesar de estar “fuera”.

Tras los epígrafes sigue una “Advertencia” dirigida a los correctores de pruebas, a los editores, para que respeten los juegos de palabras y extranjerismos de la novela, mismos con los que cierra la nota en un juego con motivo del nombre de otro poeta francés, Guy de Maupassant, que volverá a aparecer citado en el texto como alusión directa al nombre del narrador, encubierto durante gran parte de la novela con indicios sugerentes:

¿Cómo me dijiste que te llamabas?

¡Las mujeres! Ni siquiera recordaba mi nombre diez minutos después de haberme conocido. Se lo dije.

— Es un nombre muy largo. Te advierto que no soy muy buena con los nombres.

— Eso me pareció.

— ¿No tienes otro nombre más corto?

— *Puedes llamarme G, como me llaman algunas mujeres. Otras me llaman Gecito.* Escoge tú que yo respondo.¹⁸⁴

¹⁸³ Cf. p. 79 de este trabajo.

¹⁸⁴ Guillermo Cabrera Infante, *La ninfa inconstante*, p. 48. El subrayado es mío.

Hacia el final del texto, cuando han ocurrido cambios radicales en la historia, el narrador se ve una vez más en el espejo (lo hace al menos en otras dos ocasiones que citaré) y se caracteriza con el mismo intertexto de la “Advertencia”, en una especie de *mise en abyme* de consciencia del personaje frente a sí: “Me miré en la luna del espejo y me vi. Era otro. Pero ¿había cambiado? El alma estaba en el espejo. *Reflexioné en un reflejo*. Nos cruzamos esa mirada roja de que habla *Guidemo Passant*. *Guy de Maupassant*. *Guillermo que pasa*.”¹⁸⁵

El efecto abismado de la consciencia del «Yo» que narra es una superposición de referentes en distintos momentos del texto y tanto “dentro” como “fuera” de él. De tal suerte, estos paratextos breves resultan estar, al igual que el “Prólogo” de *TTT*, incluidos en ese cuerpo del texto que supuestamente delimitan y guían. Representan el primer desplazamiento de fronteras que se desarrollará paulatinamente.

El último de los paratextos que anteceden a la novela es el “Prólogo” que inicia explorando de manera ensayística el proceso de rememoración, la recreación particularmente literaria y la naturaleza de la ficción que esta implica, siempre con intención de cuestionar el referente de exponerlo como pasado inabarcable y lejano: “La única virtud que tiene mi historia es que de veras ocurrió”.¹⁸⁶ Esta declaración es provocativa respecto de lo que se discute en el “Prólogo”: el narrador-ensayista define la *memoria* como una “máquina del tiempo”, y el *recuerdo* como una “dimensión”. Estas diferencias hablan de la memoria como instrumento y del recuerdo como un espacio para el pasado, es decir, como espacio escritural y ficcional, como lo piensa Maurice Blanchot: “la obra — la obra de arte, la obra literaria— no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 246. El subrayado es mío.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 13.

eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.”¹⁸⁷

La obra en general “es”, dice Blanchot, y no hay mayor aseveración posible. Vista así, la discusión sobre la ficcionalidad o la veracidad en el texto como un espacio autónomo resulta un problema sin sentido, dado que el “ser” disuelve los presuntos lazos que atan al texto a la realidad referencial, y condiciona la significación a un “recorte” efectuado a la obra para recontextualizarla en el ámbito histórico, social, literario, etc. No obstante, también debe considerarse que insistir en esta problemática es una estrategia del narrador, como se verá después. Sin embargo, *La ninfa inconstante* declara abiertamente su condición de narración del recuerdo, un “ser” que se inscribe en el umbral entre lo veraz y lo ficcional, desde el “Prólogo”:

Habrà momentos en que el ojo que lee no creerá lo que ve. Eso se llama ficción. Pero es necesario siempre que el lector confunda el presente de la lectura con el pasado de lo narrado y que ambos tiempos avancen en busca de un futuro que es la culminación de la acción en la narración (Me gustan las rimas impensadas). Pero hay que recordar que toda narración es en realidad un flash-back [...] Como toda ficción es siempre érase una vez, está narración mía no puede ser menos. Aunque es todo menos un cuento de hadas. Es, si acaso, un cuento de hados. De nada.

*Tuve que hacer un hueco en medio de la realidad. Yo era, fui, ese hueco. Aunque parezca una declaración asombrosa, que no quiero que sea, La Habana no existía entonces.*¹⁸⁸

La presencia de la ficción como tal, el tiempo como guía del lector, al igual que la referencia a la realidad del texto como un hueco, espacio, en el que además aún no existe La Habana, llevan a pensar que *La ninfa inconstante* es ese espacio sobre el que se erigirán las demás ficciones, aunque aparezca publicada más allá de la vida del autor, más allá de esos primeros textos, últimos en un mundo que apenas se va forjando. La ninfa... podría

¹⁸⁷ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 16.

¹⁸⁸ Cabrera Infante, *Op. cit.*, pp. 12-13. Cursivas mías.

considerarse un prólogo retardado de la obra toda de Cabrera Infante, pues cronológicamente se encontraría antes de *TTT* y los lazos que tiende con esta obra son comprobables; además, dado el rasgo “devorador” de ambas ficciones no es descabellado plantear su sobreposición espacio-temporal.

Las declaraciones directas del fragmento citado sobre el carácter del texto plantean una distancia en relación con *La Habana...* en términos de configuración global de la obra. Como mencioné al hablar de los procedimientos metaficcionales en *La Habana...*, el final de la novela juega un papel determinante al desplazar y cimbrar violentamente los parámetros tanto de veracidad en lo que respecta a lo autobiográfico, como de verosimilitud concediendo un nivel ficcional-realista al texto, con un efecto estético final, de corte fantástico, que perturba y constriñe la lectura de los capítulos anteriores en la repetición.

En *La ninfa inconstante* la duda sobre la capacidad del recuerdo y la escritura es angustiante a momentos, reiterada, y evita una solución fantástica como en la novela anterior. En su lugar, opta por una postura que saca al texto del pacto narrativo desde el inicio con reflexiones ensayísticas que configuran el tono de la trama desde la nostalgia:

El pasado es un fantasma que no hay que convocar con médiums o invocar abra.-esa-obra. Es en realidad del recuerdo un revenant irreal [...] El espíritu del pasado siempre está ahí. Un vaso de agua y una flor amarilla bastan [...] Los entes pasados viven porque no han muerto para nosotros. Vivimos porque ellos no mueren. Nosotros somos los muertos vivientes.

Es en pasado cuando vemos el tiempo como si fuera espacio [...] ¹⁸⁹

Se debe considerar que uno de los problemas centrales de la metaficción, el de la referencialidad subvertida, siempre se ha entendido como un espacio y tiempo que apoyan la comprensión del texto ficcional: si existe una noción de pacto narrativo es porque el lenguaje

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 17.

conserva “casi intacta” su capacidad para aludir a una realidad extratextual, sea esta entendida desde los parámetros culturales más diversos que puedan imaginarse.

No obstante, la metaficción trabaja desgastando esta capacidad al señalar los vacíos entre el significante y referente, es decir, aludiendo a ese “ser” de la literatura —afirmado con vehemencia por Blanchot¹⁹⁰—, mostrando su posición fronteriza, en “el umbral”, como lo señala Zoé Valdés respecto de *La ninfa inconstante*. Tan complejo como puede ser el problema de la significación y el proceso de comunicación en torno al referente, los estudios abocados a este problema destacan aquellos resquicios en los que la metaficción inserta, paulatinamente o de golpe, una modificación en la percepción de la realidad ficcional que afecta de paso, como parte del mismo proceso que implica la lectura, la percepción de la realidad extratextual. El lenguaje remite pero también puede desplazar la representación como en el siguiente pasaje, que anuncia las vías que recorrerá la relación del narrador con Estelita después de que ella le pide un arma para matar a su madre:

Por un momento desvié mi vista de su cuerpo para notar que aquella sala había cambiado de la noche a la mañana. Donde antes no vi nada vi ahora el gran espejo — o así me lo pareció en mi extrañeza. Avancé hasta el espejo hipnotizado (o mejor subyugado) y vi en la luna mi imagen ahora cubierta de sangre. *Fue sólo un instante que duró la imagen del espejo y el espejo mismo un espejismo, todo era producto de mi imaginación —ayudado por Poe. Pude volverme a ella, a la realidad, que era más atroz que ninguna imagen, virtual o desvirtuada, más peligrosa.*¹⁹¹

¹⁹⁰ En *El espacio literario*, Maurice Blanchot reflexiona sobre la obra literaria y su “ser”, el cual analiza de manera detallada, intentando mostrar al lector que lo que se escribe posee ya un carácter distinto del que se le atribuye a la lengua cotidiana: “El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma esta completamente privado de sí” (Blanchot, p. 20). El teórico francés destaca, de manera análoga a Derrida, una “diferencia” entre lo que se escribe y aquello que la escritura supone remitir. Más adelante, y en consonancia con el tema del «Yo», Blanchot afirma que el escritor: “No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie” (Blanchot, p. 22). El ser de la obra, entonces, cae en el punto de la representación que exige su propio estatuto, ni desligada absolutamente del mundo referencial, ni completamente autónoma.

¹⁹¹ Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 87. El subrayado es mío.

El fragmento comienza antes, pero en este párrafo se nota un desplazamiento que ocurrió al pasar de un fragmento a otro, sólo así se anuncia la modificación de la realidad. Generalmente los saltos no son tan radicales, pero es justo aquí donde la estructura, que sigue sin más el orden de los recuerdos, adquiere un peso semántico: la parte citada es en realidad un sueño pero el lector no lo sabe con certeza hasta que termina el pasaje, de modo que la ambigüedad de lo real —por un desplazamiento de la representación— se apodera de la narración, forzando al lector a reconstruir y enlazar lo leído con la trama que sigue su curso en el siguiente fragmento, y que apuntará paulatinamente al carácter inasible de Estelita y la posibilidad de este crimen, soñado, en la trama.

Ahora bien, el flujo de la narración se ve cortado no sólo en lo estructural sino por el propio narrador que se desvía, dentro de los pasajes de la historia, pero también en fragmentos “aislados”. En ellos se enfatiza o desarrolla algo “secundario” respecto de la trama de Estelita, pero siempre se logra una conexión, tanto con la interioridad del narrador y su proceso escritural, como con ese mismo proceso vinculado con otras obras de Cabrera Infante:

En La Habana siempre se volvía a empezar. La Habana parece —aparece— indestructible en el recuerdo: eso la hace inmortal. Porque las ciudades, como los hombres, perecen. Un dicho en Cuba circa 1955 decía: «Olvida el tango y canta el bolero». Queriendo decir deja a un lado el dramatismo y cuenta lo sentimental. Nada podía ser más exacto entonces —y ahora.¹⁹²

Este comentario es el más breve de la novela y se dispara después de que Estelita elogia al narrador su conocimiento de la capital cubana. La primera frase es sugerente si se piensa en el final circular de *La Habana...*; por otro lado surge otra vez la intención de inmortalizar, aunque sea parcialmente, aquello que perece; por último, como comentario

¹⁹² Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 131.

metaescritural que le permite al narrador extenderse hasta textos precedentes en un giro metaficcional amplio, en este fragmento se nota una función de “puente” tanto de referencias entre obras como de la propia narración, pues obliga al personaje, a partir del dicho citado, a dejarse de recuerdos vagos y volver a la trama. La perspectiva expuesta aquí se apoya en el planteamiento de Patricia Waugh respecto de la metaficción y los comentarios del narrador, con motivo de una novela de George Eliot:

However, such intrusions do in fact reinforce the connection between the real and the fictional world, reinforce the reader’s sense that one is a continuation of the other. In metafictional texts such intrusions expose the ontological distinctness of the real and the fictional world, expose the literary conventions that disguise this distinctness.¹⁹³

La apelación al lector modifica la convención, porque aún no se ha asegurado la identidad del narrador: quien escribe puede ser cualquiera, pero al referirse a otros libros (a)firma su identidad, como máscara o forma cambiante del autor, capaz de entrar y salir de ese mundo de La Habana precastrista. Lo que aparentemente oscila entre la realidad y la ficción se queda en este último ámbito, puesto que ya ha desaparecido si acaso existió, y lo que queda es un recuerdo acomodado de forma estética: queda la nostalgia, quedan los juegos. Cada corte o comentario enriquecerá la anécdota desde la perspectiva del que narra, ya sea que hable de literatura, que sume algún aspecto del carácter de Estelita a la lista de sus características y vacíos o que añada una digresión más a las que intervienen el flujo de los fragmentos de la historia.

En *La ninfa inconstante* la tendencia metaficcional involucra intervenciones de un solo personaje literario —el narrador— en capas de la ficción, definidas por personajes reales, y la intromisión de ambos polos en la realidad del otro, como en *TTT*; no se muestra un giro inesperado en un final “meta” —ejemplo por antonomasia, el “Epílogo” de *La*

¹⁹³ Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, p. 32.

Habana...— que, aunque se lea “dentro” o “fuera” del texto, funciona subvirtiendo y concretando de golpe una afirmación constante en la narración sobre los límites del recuerdo y su presunta capacidad evocativa total, pero sí lo hace a nivel “macrotextual”, aludiendo a las dos obras anteriores.

En el texto “meta” que es *La ninfa inconstante* se hilan las obras analizadas y, aventurando una hipótesis que no comprobaré aquí, quizás todos los textos que Cabrera Infante tuvo en mente antes de su fallecimiento. Sólo cabe señalar que son varios los momentos en los que la confluencia se corrobora; el primero se encuentra después de que el narrador sugiera su nombre a Estelita, quien de inmediato pregunta:

- ¿Qué cosa eres?
- Crítico de cine
- ¿Y eso qué cosa es?
- *Un oficio del siglo veinte*
- ¿Cómo, cómo?
- Nada, nada. No es más que un título. Menos que eso. En todo caso no es duque ni es conde.¹⁹⁴

La referencia es a *Un oficio del siglo xx*, libro que reúne las reseñas de Cabrera Infante bajo el pseudónimo de Caín, alter ego (Walter Ego, como el mismo autor diría) que es presentado y asesinado en el libro. No es coincidencia que se mencione cuando el narrador trata de ocultar su identidad en *La ninfa inconstante*. Existen otros dos puentes referenciales, ambos breves, que funcionan al igual que el citado, como alusiones claras para quien conoce la obra del cubano. El primero ocurre en un encuentro peculiar con Estelita: quedan cerca de un cine, con lo cual se advierte ya la relevancia del pasaje amén del valor del séptimo arte para Cabrera Infante:

Estaba inolvidable. Es decir, fijada para siempre en el recuerdo en la calle 23 esquina a 10, de pie, no sobre el segmento del cemento de la acera, sino en la misma entrada del tencén, al que no entraba porque era domingo y la tienda estaba cerrada, avisada

¹⁹⁴ Cabrera Infante, *Op. cit.*, p. 48.

por un letrero tautológico que decía «Cerrado» y ni siquiera se veía el aviso que ponían a la entrada del cine Radiocentro: «Las puertas abren a las tres».¹⁹⁵

El aviso en la entrada del cine es el título de otro texto, “Las puertas abren a las tres”, un cuento publicado en 1949, incluido después en *Así en la paz como la guerra* y también en una nueva edición de esta antología de 1993, de la cual comenta Claudia Hammerschmidt:

Tras las primeras cuatro ediciones entre 1960 y 1964, recién en 1993 se llegó a republicar, en esta ocasión en la traducción en lengua inglesa y con otro título: *Writes of passage* [...] ritos de pasaje, constituyen por consiguiente ya el primer libro de este autor, cuya escritura total deberá caracterizarse como un pasaje, como un cruce de fronteras infinito y bilateral.¹⁹⁶

Infinito y bilateral porque el cambio del título es aceptado por el autor después de renegar de *Así en la paz como en la guerra* por contener cuentos de corte realista. Curiosamente, la referencia en *La ninfa inconstante* aparece después de un pasaje en el que las mariposas caracterizan descripciones cercanas a la ensoñación. La reconciliación de Cabrera Infante con el libro no sólo se da por el cambio de título, sino por la relevancia del cuento citado, el más abierto, quizás fantástico, de la antología de 1960 y que, por ende, representa la puerta, el rito de paso de una literatura comprometida hacia la tendencia dominante, mucho más lúdica, de su narrativa. El segundo puente referencial contiene otro libro póstumo, *Cuerpos divinos* (2010), un título con el que el cubano pensaba publicar *La Habana para un infante difunto* o también un libro que se publicaría antes que ésta. La alusión aparece justo cuando el narrador habla de su necesidad de ficcionalizar o recordar a Estelita:

Ella rechazaba no tácitamente, que implica consentir, sino de pleno ser un personaje, tanto como yo me empeño ahora en hacer su personaje [...] Como soy yo el que escribe estas páginas (y obviamente no ella) es que trato de recobrarla. No sólo en la

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 98.

¹⁹⁶ Claudia Hammerschmidt, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”: estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante, p. 292.

memoria (no he dejado de recordarla nunca) sino en mis memorias. Ella es un *cuero divino* pero también un fantasma que ronda mis recuerdos.¹⁹⁷

Efectivamente: las historias de todas las mujeres de *La Habana...*, pero también Estelita y los personajes femeninos de *Cuerpos divinos* formaban parte de un proyecto inalcanzable para Cabrera Infante, una suerte de novela total que sería hermana de *TTT* en ese afán de presionar el lenguaje y la memoria al límite. No obstante, el libro anhelado no se concretó en vida del autor, y partes de esa magna obra se publicaron como las novelas que se conocen hoy en día.

Un último puente extiende *La Habana* narrada por el autor hacia capítulos de otros libros, que convergen mediante la superposición de espacios y tiempos ficcionales. Aunque hay, como ya expuse, una referencia velada a *La Habana...*, en la narración se presentan otras más directas: “La plus que lente”, pieza de Debussy que titula uno de los capítulos, y también recuerda el solar de Zulueta 408, comparándolo con los cuartos de hotel frecuentados por el narrador y Estelita.¹⁹⁸

Y sin embargo, como vínculos con la novela anterior que amplían el mundo de *La ninfa inconstante* y la colocan antes de los acontecimientos narrados en otros textos, no tienen la fuerza metaficcional que posee la alusión a *TTT*, novela que parecía quedar fuera de la convergencia. Esta referencia fundamental se da, no podría ser de otra forma, en relación con la identidad del narrador, quien se dirige a visitar a Estelita: “La carretera nueva se había convertido en el viejo camino de Santa Fe, el que yo recorría con mi hermano para ir, en la misma calle, al cine Alcázar, al Majestic, al Verdún, cantando todo el tramo que íbamos por

¹⁹⁷ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 218.

¹⁹⁸ Cabrera Infante, *Op. cit.* pp. 103 y 112 respectivamente.

el camino de Santa Fe. Ahora la nueva carretera era como un camino de oro a la geometría del amor...»¹⁹⁹

Esta breve mención del camino de Santa Fe remite a uno de los apartados contados por Silvestre en el capítulo inicial de *TTT*, “Los debutantes”,²⁰⁰ en el que se narra lo mismo pero con más detalle: dos hermanos que venden libros y recolectan casquillos de balas usados para revenderlos —a veces también traficaban libros viejos— y así ganar unos centavos e ir al cine. El vínculo metaficcional se extiende al reconocer en ese pasaje de *TTT* a Nena La chiquita, una señora mayor de la que huyen los hermanos y que aparece en *La Habana...* protagonizando un perturbador episodio erótico con el narrador.²⁰¹

Tiempos concordantes se anticipan y desarrollan en un vaivén que apenas abandona el umbral metaficcional, entendido este como la propia imaginación del autor. Dentro del asidero textual de la ficción, lo metaescritural da pie a digresiones extensas y comentarios sobre el estilo: lo metaliterario, como parodias y alusiones, enriquece cada pasaje recordado por quien narra; lo metaficcional se concreta —a partir de todos estos recursos— en episodios complejos sobre la visión de la realidad para darle forma a un espacio, la mítica Habana, que se lee, se recuerda y se renueva en representación literaria.

Es necesario retomar una hipótesis que ya apunté y que puede pasar por una tautología: para que exista una dimensión metaficcional en un texto tiene que existir un grado mínimo de ficción. Esto no es redundante ni obvio, sino que implica una estrategia, por no decir otra vez una poética, mediante la cual el autor cubano puede inscribirse no sólo como autor, sino como personaje: entrar y salir de ese mundo recordado en un vaivén que sólo se

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 64.

²⁰⁰ *Cf. Tres tristes tigres*, pp. 174-182

²⁰¹ *Cf. La Habana para un infante difunto*, pp. 119-122

le permite a quien escribe si se despoja de ese «Yo» autoral primero, aceptando encubrirse como narrador, es decir, como una voz siempre por definirse, para estar así en el umbral de lo que ella misma enuncia.

Hasta aquí, la metaficción ha permitido seguirle la pista a los textos de Cabrera Infante, uniformes en lo poético a pesar de sus diferencias formales. Si bien el análisis afirma la conjunción de distintas estrategias para subvertir la ficción, aún cabe preguntar ¿Qué valor tienen estas estrategias para el lector? ¿Cómo lo afectan? E incluso ¿Es asequible descifrar la intrincada concepción de la obra del cubano para un lector competente, en cuanto a la forma de interpretar las representaciones convencionales de la tradición hispanoamericana? En el último capítulo de este trabajo abordaré estos problemas de representación en lo que toca al lector y, sobre todo, a una lectura actual y vigente de la visión de Cabrera Infante sobre la literatura.

CAPÍTULO III

“ROMPECABEZA”: REPRESENTACIÓN Y METAFICCIÓN

3.1.1 Encabalgamiento

Para cerrar el análisis de las tres novelas seleccionadas como muestra ejemplar de la poética metaficcional en la narrativa de Cabrera Infante es necesario realizar un estudio del papel del lector frente a dichos textos. El desplazamiento de sentidos y concreciones sobre personajes, tiempo, espacio y realidades en el proceso de lectura, se sustenta en un plano semántico inicial enriquecido por el uso exacerbado o puntual de la parodia y la ironía.

Por otra parte, sólo desde una lectura global, el lector puede enfrentarse a la indefinición genérica y su connotación ficcional, pues debe salvar los niveles de interpretación configurados por las tres obras analizadas. Al final, le queda evaluar cómo la metaficción exhibe la ambigüedad y la circularidad del estatuto ontológico de lo narrado; la literatura de Cabrera Infante compele así al lector a redefinir sus nociones sobre fronteras y convenciones que afectan necesariamente la producción de sentido, global o parcial.

Mas la circularidad de la lectura metaficcional no se cierra en sí misma: toda producción de significado es un fenómeno que no se restringe al texto, ni los efectos metaficcionales —como se ha señalado— son meras ocurrencias u obvios señalamientos de la artificialidad de lo literario. Siempre hay una retroalimentación, no sólo respecto de los sentidos que se generan y desplazan constantemente, sino que también se produce un cambio en la perspectiva del lector: de la metaficción puede aprender sobre los mecanismos mentales para establecer una “realidad” y así cuestionar la discursividad que la sustenta. Estos son los procesos que me propongo rastrear —trayendo a cuenta el análisis ya realizado— en relación con el problema de la representación ligado a la metaficción en el corpus. Como señala Paul De Man respecto de la posición del lector frente al texto:

Surgen entonces múltiples complicaciones porque el sujeto observador no es más estable que el sujeto observado, y cada vez que el observador consigue interpretar al otro termina por cambiarlo, tanto más cuanto más su interpretación *se aproxima a la verdad*. Y a la inversa, cada cambio que sufre el sujeto observado exige un cambio subsiguiente en el observador en un proceso pendular que parece interminable.²⁰²

La dinámica mediante la que se asienta el sentido es vertiginosa, al grado de proyectar la idea de una inacabable renovación tanto de los significados del texto como del efecto suscitado en el lector. Por lo tanto, se necesita fijar un análisis de la recepción en torno al tema tratado y, a pesar de ello, considerando las reflexiones de De Man, se debe estar consciente de la contingencia de esta labor

En estas últimas líneas busco destacar no sólo cómo se leen *TTT*, *La Habana...* o *La ninfa inconstante* sino cuál puede ser la reacción particular del lector frente al plano de lo social y de lo literario mimético con el añadido de la metaficción. Una reflexión que aspire a trazar las posibles vías de concreción de dichos ámbitos en las obras debe recurrir tanto a un planteamiento teórico adecuado —que incluye postulados de Iser y de Man, en este caso— como a la motivación propiamente literaria para repensar las relaciones entre lo histórico/literario y su correlato: la manida dualidad verdad/ficción.

Las diferencias y justificaciones tradicionales entre estos pares de categorías están marcadas críticamente por la metaficción. En un primer nivel, la representación literaria es desplazada por técnicas metaescriturales asociadas con la subversión ficcional —como por ejemplo la intervención del autor-narrador que Iser estudia con detalle,²⁰³ y que en Cabrera Infante también se presenta como una herencia de la tradición inglesa. El elemento

²⁰² Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 14. Subrayado mío.

²⁰³ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 109.

metaescritural resulta, como problema fundamental, uno de los más difíciles de zanjar tanto desde la Teoría de la ficción (encarnado en la polémica de la naturaleza del lenguaje y la posible distinción de una “frase ficcional”),²⁰⁴ como desde la teoría de las formas discursivas —que atañe a los problemas de enunciación también— relacionados con distinciones formales y genéricas que, como ya se mencionó, son cuestionadas desde los propios procedimientos narrativos del autor cubano.²⁰⁵

Hay que aclarar que estos aspectos tienen una raigambre reflexiva eminentemente filosófica que será —en menor medida— parte del análisis en este último capítulo. No obstante, los textos literarios estudiados, con sus tendencias y formulaciones, diversifican la reflexión de tal modo que no es posible agotar las posibilidades filosóficas ni literarias —sobre todo en esto último— respecto de la ambigüedad e indefinición que los niveles textuales extienden al vincularse con otros muchos temas (erotismo, música, sociedad, política, etc.).

El texto no es por sí sólo, sino cuando existe un lector que aprehende su sentido. Así lo plantea Paul De Man, resonando en los múltiples enfoques de la crítica que consideran el acto de lectura como un objeto de estudio que redefine la interpretación; esta, como parte del

²⁰⁴ Este es uno de los problemas más apasionantes e intrincados que se derivan del estudio del estatuto de la ficción literaria. Entre la dimensión ontológica y la epistemológica del texto sólo está el lenguaje, y las reflexiones sobre la naturaleza de este en su rol ficcional nunca se han zanjado. La crítica austriaca Dorrit Cohn escribe uno de los capítulos de su libro *The distinction of fiction*, retomando justamente este problema: “En un ensayo intitulado ‘Poetry as Fiction’, Barbara Herrnstein Smith desarrolla la tesis de que los trabajos literarios de todos los géneros son ‘representaciones’ de lo que ella llama ‘discurso natural’. Sostiene con respecto a las novelas en particular que ‘típicamente han sido representaciones de crónicas, diarios, cartas, memorias y biografías’. Su demostración más extensa se refiere a novelas que ‘representan’ biografías” (Dorrit Cohn, “Vidas históricas versus vidas ficcionales”, p. 423). Esto es importante en la medida en que la ficción implica siempre una mediación, que modifica todo presunto acto de habla “natural”. La representación nunca es directa y un género discursivo cualquiera siempre puede pasar a la ficción con su función normal o con otra.

²⁰⁵ Con esto me refiero al encadenamiento de la reflexión del lenguaje a la de las formas discursivas primarias que se incluyen en otras más complejas, secundarias, según Bajtín (Cf. Mijaíl Bajtín, “El problema de los “géneros discursivos”, p. 250). La novela es una forma narrativa secundaria en la que se incluyen otros géneros menores. Todos estos recursos y materiales han sido usados en *TTT*, mientras que en *La Habana...* y *La ninfa inconstante* se restringen al género autobiografía y su colindancia con el diario como género primario.

proceso de comunicación, puede darse por sentada o se puede suponer en constante movimiento:

La lectura es un acto de entendimiento que nunca puede ser observado, prescrito o verificado. Un texto literario no es un acontecimiento fenoménico al que se le pueda otorgar forma alguna de existencia positiva, ya sea en calidad de hecho natural o bien como un acto mental. El texto literario no conduce a ningún tipo de percepción, intuición o conocimiento trascendental, sino que simplemente solicita un entendimiento que ha de ser siempre inmanente puesto que plantea en sus propios términos el problema de su inteligibilidad. Este campo de la inmanencia forma necesariamente parte de todo discurso crítico. La crítica es una metáfora del acto de lectura y el acto de lectura es inagotable.²⁰⁶

Como hasta ahora, sigo una perspectiva fenomenológica, matizada a partir de aquí por la interacción con enfoques deconstructivistas. De tal suerte, considero para este capítulo final que el proceso de lectura está constituido por dos temporalidades: una como tiempo configurado estéticamente dentro del texto, revelado paulatinamente a través de ciertas directrices tanto estructurales como de una aproximación inteligible para el lector; la otra temporalidad —un efecto “meta” — se presenta como tiempo que el lector tarda en recorrer las páginas, el cual se ve alterado en la transposición de fronteras y sentidos por la metaficción. Dicha alteración no impacta la percepción del día a día de lector, sino que le propone un recorrido distinto en términos epistemológicos, es decir, que afecta al tiempo en tanto afecta su comprensión de la realidad al repensarlo como un constructo con fundamentos tan cuestionables como la ficción lo es desde la metaficción.

A pesar de la inmanencia que propone De Man, mediante los giros metaficcionales la inteligibilidad del texto —cerrado sobre sí— se revela como analogía discursiva y, de esta forma, el lector traslada lo ficcional a lo real y viceversa. La referencia explícita al tiempo

²⁰⁶ Paul de Man, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, pp. 120-121.

cual marco referencial externo conmina a repensar la supuesta inteligibilidad de lo narrado, puesto que toda temporalidad incide en la comprensión del mundo.

Esto último implica una relación entre subjetividades — autor y lector implícitos— “sujetos” de estudio, según los planteamientos de Iser, como estructuras pero que también constituyen puntos de partida para cuestionar las bases epistemológicas de las tres obras. Estas restringidas a la ambigüedad en términos metaficcionales, plantean el movimiento sujeto-objeto como base del problema de la representación. Por lo tanto, se verá cómo los lectores se posicionan ante constructos que sustentan su efecto estético de difuminación de la realidad —textual o extratextual— al obviar u omitir alternadamente las limitaciones del lenguaje. La metaficción en todas sus manifestaciones dentro de la narrativa de Cabrera Infante permite emprender el camino de vuelta hasta los fundamentos del artificio literario y, de manera más radical, cuestiona la seguridad misma de la “efectividad comunicativa”.

Por último y para dar paso al desarrollo de este enfoque debo aclarar que, durante todo este capítulo, me apego a la idea de “rompecabezas” como metáfora de un entramado textual que se debe vislumbrar en las obras estudiadas. “Rompecabezas” aquí se toma no de manera exclusiva como algo por armar dentro del texto, sino como una estrategia para reordenar realidades. El juego con esta palabra —lo ha señalado Hammerschmidt—²⁰⁷ ya se ha referido también tanto a la estructura de *TTT* como la operación efectuada a Bustrófedon en la trama,

²⁰⁷ “Pero la creatividad lingüística infinita de Bustrófedon —cuyo ‘sentido’ (en el sentido de *non-sense*) provoca a su vez un ‘rompecabezas’ sin solución— no sólo es un acertijo que provoca dolor de cabeza, sino también el motivo de su muerte: el patólogo que analiza el corpus da un nombre científico e incomprensible a Códac, y así, al dar una supuesta solución al acertijo, no hace más que provocar nuevos y continuos rompecabezas” (Claudia Hammerschmidt, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*” *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, p. 198). La anécdota de la muerte de Bustrófedon conlleva muchos matices que pueden añadir argumentos a la interpretación de la “intervención en el lenguaje”: se establece un contraste entre la “magia de la palabra” y la simplificación científica (el diagnóstico médico atribuye el “don” del personaje a un tumor), que supone un tratamiento distinto del lenguaje; de igual forma, su muerte es repentina y, cronológicamente, anterior al final de la novela, pero posterior a muchos fragmentos dispersos que se distribuyen de principio a fin de *TTT*, de modo que su presencia/ausencia no abandona nunca la narración.

es decir que, metafóricamente, se produce una intervención en el lenguaje y, con ella, una dislocación de su lógica causal y lineal.

Retomo el concepto en ese sentido pero también como una forma de destacar la complejidad de unir algo roto (ficción/verdad), o conjuntar algo en apariencia disímil (representación/referente) pero capaz de designar una suerte de “mapa poético-crítico” para el lector, quien es el eje-guía de este último capítulo.

3.1.2 Contra la sistematicidad: la ruptura del marco

Un orden con motivaciones no jerárquicas que se disfraza de caos, una estructuración — aleatoria en apariencia— para revelar qué tan fortuita puede ser la percepción de lo “real”. Esa sería la propuesta de lo metaficcional en el plano formal de *TTT*. Ese “orden” enarbola una perspectiva crítica de muchos ámbitos de la cultura cubana: literatura, música, erotismo y política diseminados en fragmentos narrativos, apelando a la inexactitud propia del lenguaje que, en la representación de un momento o momentos específicos, se aventura a narrar para no perder el pasado.

Sin embargo, la metaficción disloca toda pretensión de orden, no sólo desde la certeza negativa de recuperar poco o nada al narrar, sino fomentando una actitud lúdica frente a las “rupturas” de la narración clásica: el juego de realidades a partir de la parodia y una formulación irónica de la misma es propuesta como una alternativa para el lector acostumbrado a aceptar todas las certezas del género novelístico realista, o habituado a seguir una línea cronológica ortodoxa, sin intervenciones al pacto ficcional.

Es posible establecer una suerte de base del proceso de lectura —considerando que la crítica deconstructivista a la que recurro plantea observar con cuidado las afirmaciones y

“obviedades” de dicho proceso—²⁰⁸ a fin de tratar de reconstruir el efecto que produce la metaficción sobre lo representado en *TTT*. Para ello, tomo como guía de análisis tres pasos que Wolfgang Iser establece para la evaluar la relevancia de los espacios vacíos y su vínculo con el lector de narrativa:

- 1) Esbozar la peculiaridad del texto estudiado por contraste con su contexto.
- 2) Establecer las condiciones elementales del efecto de los textos literarios en cuestión.
- 3) Aclarar el crecimiento de los grados de indeterminación.²⁰⁹

En primer lugar, hay que retomar lo expuesto en el primer capítulo respecto de la situación de la obra de Cabrera Infante, particularmente *TTT*, en relación con su contexto de publicación. Sin ánimos de caer en generalizaciones —y teniendo en cuenta la forma en que fueron recibidas obras previas en el ámbito latinoamericano—, las polémicas de los autores englobados en el *boom*, al discutir la forma narrativa que adquiere la novela en la década de los 60, muestran una diferencia esencial en cuanto a los procedimientos de escritura pero también sobre la manera de leer vigente hasta esos años.

Dichas declaraciones poéticas denotan los proyectos de cada autor y a la vez connotan los parámetros o conceptos desde los que será recibida la nueva literatura: basta recordar la exigencia específica de Roque Dalton hacia la forma narrativa en Cuba, los comentarios de Julio E. Miranda sobre *TTT*, y la exclusión de Cabrera Infante (y otros autores como Sarduy

²⁰⁸ Una de las lecciones más claras de la crítica de Paul de Man radica precisamente en “no dar por sentada la posibilidad de la lectura”, cuestión que no nulifica la actividad sino que advierte de las afirmaciones tajantes que se derivan de la interpretación. Uno de las cuestiones más apremiantes, aunque tangencial en este trabajo, radica en la falta de modelos de comprensión de la ficción. A pesar de la crítica y el desarrollo de la novela latinoamericana, la forma en que se enseña a leer, al menos en México hasta el bachiller, se lleva a cabo con un esquema clásico que no retoma la posibilidad de la crítica de lo leído; en el mejor de los casos, se propone la implementación de un sistema de comprensión alterno, “alcanzando” algún modelo novedoso, como el constructivismo.

²⁰⁹ Wolfgang, Iser, *op. cit.*, p. 101. Si bien es el esquema que él propone para analizar concreta y brevemente el valor de los espacios de indeterminación en tres novelas inglesas —entre las que está *Ulysses* de Joyce—, me parece pertinente seguir el método porque es análogo al estudio que he realizado a lo largo del trabajo, y que intenta dar cuenta de la complejidad de los textos y sus contextos.

y Arenas) de las antologías de literatura cubana para observar la marcada ortodoxia de la forma en que se debe leer literatura (lo cual implica una postura frente a la ficción). Así lo deja ver un comentario de Jonathan Tittler en lo que respecta a la crítica sobre Cabrera Infante y la representación en sus textos:

En lugar de argumentar que los personajes son creíbles —una instancia posible de sostener pero que no valdría la pena incurrir en tanto problema tratándose de una obra que no se preocupa por la mimesis convencional— adoptemos una política diferente. La apreciación de la creatividad de la novela y la comprensión de sus sistemas sólo son posibles si se acepta esta premisa: si los personajes no fueran tan evidentemente “planos” no serían un reflejo tan agudo gracias al medio lingüístico por el cual existen.²¹⁰

El comentario aludido, una vez más, es de Julio E. Miranda y se refiere a la parodia de *Tristram Shandy* en el capítulo “Algunas revelaciones”. El análisis de Tittler tampoco articula con firmeza los principios desde los que considera que existe una “representación plana” de los personajes en la novela, como si realmente todos hablaran igual (cuestión discutible sólo con recordar, al principio de la novela, la llamada por teléfono y la carta de las mujeres que interactuarán con los narradores en el texto). Llama la atención el hecho de que señale la inexistencia de una mimesis convencional, pues, de este modo, parece extender la misma lectura de Miranda, pero sustentándola no como apreciación personal, sino con una displicente consideración de la teoría más reciente que ha abordado el problema de la reflexividad de *TTT*.

Así pues, puede leerse en esos gestos —académicos o políticos— lo que un lector debe esperar de un texto literario: compromiso o reflexión social, afirmación o cuestionamiento satírico de ideologías específicas, representación de un estrato mediante estereotipos reconocibles. Wolfgang Iser asegura que “si los textos en realidad sólo poseyeran los

²¹⁰ Jonathan Tittler, *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, p. 129.

significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo los podría aceptar o rechazar. Pero entre el texto y el lector se realiza mucho más que el requerimiento de una decisión por *sí* o por *no*".²¹¹

De tal suerte, el proceso de lectura, considerado de forma general, no puede ser guiado a un maniqueísmo propuesto desde cualquier discurso oficial que intenta dictar políticas culturales. Si bien es cierto que las convenciones de lectura implican condiciones particulares —están sujetos al devenir histórico—, este proceso no se da de manera “natural” sino que responde a la concatenación de movimientos políticos y artísticos, en este caso, en un momento trascendental de la Historia de Cuba.

De ahí que se haga hincapié en la relevancia de la posición política que adquirió la obra de Cabrera Infante. Ya no es sólo el autor como exiliado por antonomasia, “enemigo” crítico del régimen de Castro, lo que pesa semánticamente; el estilo que define su narrativa se refina desde *TTT* hasta los textos no editados y consolida su *función de signo* —expresión inseparable de su contenido, como afirma Hjelmslev²¹²— que la apertura cultural y la continua reflexión sobre el lenguaje, en oposición a un modelo de pensamiento y literatura ideológicamente cerrado. Esto se puede renfocar también con la formulación de la Teoría de los mundos posibles en la literatura: la variedad y extensión de lo ficcional representa para el hombre una riqueza afirmada por la cultura en la que se inserta:

En el seno del intercambio lingüístico y simbólico hay un además y hay un posible. La ficción es la representación de este además y de este posible; ella no es la irrealización, puro paso al acto de imaginación, sino exposición de los posibles de los que es portador el intercambio lingüístico y simbólico.²¹³

²¹¹ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 99.

²¹² Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, p. 75. La idea de solidaridad entre expresión y contenido en la función de signo es adecuada para expresar la consistencia de la poética de Cabrera Infante que hace del estilo el medio necesario y único para transmitir su visión de la literatura en relación con el mundo.

²¹³ Jean Bessiere, “Literatura y representación”, p. 368.

Aunada a la mera posibilidad de imaginar, la forma estética, esa denostada experimentación manifestada en “malabarismos formales”, se aboca a aislar al lector de sus seguridades epistemológicas al retirar de su horizonte de expectativas toda linealidad temporal y, en el caso de *TTT*, incluso la univocidad del sentido de las palabras. Estos efectos modificarán la percepción del lector sobre la discursividad que lo rodea, aquella que construye el sentido cotidiano de lo “real”:

Todas las estructuras son, en cierto sentido, igualmente falaces, y, por consiguiente, son llamadas mitos. Pero no hay mito que sea lo suficientemente coherente como para ser independiente de los mitos vecinos, ni que tenga siquiera una identidad lo bastante sólida como para destacarse por sí mismo sin la intervención de un acto de interpretación arbitraria que lo defina.²¹⁴

Los mitos fundacionales del discurso revolucionario son discursos de autolegitimación en cuya interpretación arbitraria de la Historia se proclaman incuestionables; dictan además, como se ha visto, una jerarquización de la noción de cultura bajo un rol restrictivo. Pero la arbitrariedad de esta realidad convencional no es exclusiva de las doctrinas socialistas y comunistas: en el fondo, toda sociedad define los fundamentos de su actuar mediante un sistema de reglas y convenciones, que son desafiadas por el arte en general. En ese sentido, la inclusividad de la labor de Cabrera Infante, reflejada en la parodia como recurso guía de los efectos metaficcionales en *TTT* representa una declaración política y literaria contra la norma. Dicha declaración versa ante todo sobre una idea precisa de lo que se juega entre el lenguaje (literario o no) y lo que se intenta representar. De ahí que sea relevante ubicar los capítulos “Los vistantes” —cuyas líneas metaficcionales ya analicé— y “Rompecabeza” como “centros” del texto cuyo actor principal es el recuerdo de Bustrófedon:

Nos recitó grandes trozos no escogidos de lo que él llamaba su Diccionario de Palabras A-fines e ideas Sinfines, que no recuerdo todo, por supuesto, pero sí muchas

²¹⁴ Paul de Man, “Crítica y crisis” en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 15.

de sus palabras y las explicaciones, no las definiciones que su autor intercalaba: abá, aba, ababa, acá, asa, allá, Ada (hada), aná y Aya, y lamentando de paso él que Adán no se llamara en español Adá (¿se llamará así en catalá? me preguntó) porque entonces no solamente sería el primer hombre sino el hombre perfecto y declarando el oro el más precioso de los metales escritos y al ala el gran invento de Dédalo el artífice y el número 101 sea alabado poque era, es como el 88 (loado sea) *un número total, redondo, idéntico en sí mimo la e-ternidad no lo cambia y como quiera que uno mira es siempre él mismo, otro uno.*²¹⁵

Las partes subrayadas en este fragmento destacan la búsqueda de lo circular, la unidad y la eternidad como continuidad de significantes que, tras el desplazamiento de su función normativizada, no poseen un referente. El rol de Bustrófedon como ideal de los personajes involucrados en los juegos metaficcionales conjura una reflexión altamente lúdica y crítica de la paradoja del lenguaje, tematizada en todo el texto y analizada ya por Hammerschmidt. No obstante, la persecución de los cambios y remotivaciones del lenguaje, circulares y cerrados sobre sí, empiezan y terminan sin interpretaciones últimas: el lector recibe entonces todo este bagaje para comenzar a darle forma a una lectura global del libro, en la que se puede privilegiar tanto la parodia como manifestación más clara, pero también la ironía finamente presentada respecto de los vínculos entre fragmentos y, en última instancia, podrá acceder al sentido metaficcional, siguiendo las pistas del marco y la inclusión de Cabrera Infante como personaje al final del texto. Tras la reflexión sobre la ficcionalidad y las convenciones de lectura, vale la pena abundar en estos tres aspectos que guiaron mi análisis de la novela.

No es sólo el juego por el juego lo que muestran dichos procesos de lectura, pues aunque el lector formule conclusiones o se abstenga de hacerlo, *TTT* señala la disrupción entre la palabra, la cosa y la volatilidad del sentido en todos los niveles de lectura. Como señala Hammerschmidt, “tanto el mito como el logos fracasan; cada intento de nombrar provoca una mentira, cada taxonomía es el intento de un encadenamiento causal dentro de

²¹⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 379.

un orden lingüístico que debe ocultar su absurdo, el *non-sense*, la ‘casualidad’”²¹⁶

El rol de la parodia exacerbada en *TTT* consiste en recargar frases o pasajes con sentidos diversos, procedimiento que es familiar para un lector actual dado el acelerado flujo de información al que está sometido. Mark Currie, teórico de la metaficción, destaca esa apertura dentro del signo lingüístico al hablar sobre el referente en Saussure:

Language hides the condition which permit meaning production, and the task of the structuralist analysis is therefore to make those conditions —differential relations, contextual factors and conventions— explicit. For reasons that remain unexplored, and perhaps unexplorable, an analogous attitude to language was taking hold, at the time Saussure formulated these ideas, in literary modernism, which sought to foreground the hidden conditions —structural principles, the process of production, the convention and the artifice— which permitted the production of literary meaning.²¹⁷

El señalamiento de Currie es certero: desde Nietzsche en la filosofía hasta Proust en la literatura, el final del siglo XIX se caracteriza por una reflexión análoga a la de la escuela saussureana sobre cuáles son los alcances de la lengua. El encadenamiento causal de sentidos, la superposición y extensión de significantes que modifican la lectura forman parte de los procedimientos paródicos en *TTT* y no son invento de Cabrera Infante sino herencia literaria de esa múltiple raigambre que desmota la univocidad de la lengua. La parodia por sí misma desmitifica el valor de textos precedentes y, aún en su modalidad de homenaje, suele señalar aspectos criticables de la obra parodiada. Esta diferencia lúdica es la principal en lo que toca a la relación de *TTT* con su contexto, no sólo literario sino cultural.

Ahora bien, la distancia entre hipertextos e hipotextos (imitación mediante), la relación paradójica entre el lenguaje literario y lo que imita, son correlatos irónicos, leídos desde mi punto de vista, de la distancia entre la obra de Cabrera Infante y el ámbito literario cubano.

²¹⁶ Claudia Hammerschmidt, *Ibidem*.

²¹⁷ Mark Currie, *Metafiction*, p. 6.

Toda caracterización del texto se hace desde fuera, en una inscripción en estas rupturas (artísticas, políticas, lingüísticas). No hay arenga política contra el régimen desde aquí, sino el señalamiento de la falsa constitución de la sociedad a través de la literatura: “un texto literario no produce objetos, ni crea objetos en el sentido estricto; en el mejor de los casos, *se podría describir como la representación de reacciones a objetos*”.²¹⁸ Esa representación implica una doble escisión cuando está matizada por la ironía, que señala la incompatibilidad del discurso oficial o de la realidad aceptada frente a la formulación ficcional, capaz de mostrar zonas de quiebre en las convenciones.

Las “reacciones a objetos” que comenta Iser como fundamento de la representación constituyen momentos de vinculación entre subjetividades pero nunca son identidades estables. Desde la estética de la recepción, la figura del lector como subjetividad se considera una estructura de sentido, cuyas concreciones, entre el autor implícito y el lector implícito, se erigen como la retroalimentación mencionada al inicio del capítulo. Por ello, es necesario tener en cuenta la competencia potencial del lector que se acerca a *TTT*, pues la retroalimentación sólo será eficiente en la medida en que se tiene el bagaje para seguir los indicios “meta” del texto pero, de igual forma, se deben considerar las reflexiones teóricas sobre la posición de dichas subjetividades en el proceso de lectura:

Tampoco se trata del llamado acto intersubjetivo o interpersonal, en el que dos subjetividades entablan un diálogo esclarecedor. Sería más preciso decir que las dos subjetividades implicadas en el acto de lectura, la del autor y la del lector, co-operan en hacer que cada uno olvide su identidad distintiva y que se destruyan recíprocamente como sujetos. Tanto el autor como el lector sobrepasan sus respectivas particularidades hacia un espacio común que los contiene, unidos por el impulso que los desvía de su yo particular.²¹⁹

²¹⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 102.

²¹⁹ Paul de Man, “Impersonalidad en la crítica de Maurice Blanchot” en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 75.

Al regresar al capítulo “Los visitantes” se puede observar la tematización de estas aseveraciones. Eso es lo que refuerza su sentido “meta”: no se trata solamente de la posibilidad de contrastar versiones, multiplicidad de perspectivas o reacciones que constituyen la representación literaria y después guían la representación interpretativa, sino que se puede poner en crisis la pretensión de verdad al percibir justamente la subjetividad desde la representación.

Estas son las condiciones en las que el texto del cubano basa el efecto metafictional, y es asequible para un lector no entrenado si se da a la tarea de volver sobre sus pasos constantemente: “but when exactly does a discourse turn back on itself and how does one draw the line between language which is and is not theoretical in this way? Here again we encounter the paradox that literary text and its reading are inseparable and that reflexivity is as much a function of reading as an inherent property of text”.²²⁰ Mark Currie discute la metafiction en relación con los planteamientos de Paul De Man, y muestra esa cara que el crítico belga percibía en la literatura: “la ficción no es un mito [como estructura de control] puesto que se sabe y se llama ficción. Tampoco es una desmitificación, puesto que está desmitificada desde el principio”.²²¹

Existe una conciencia clara desde lo ficcional respecto de su posición en lo que toca a la verdad y su convencionalidad agrietada. Así pues, la primera pareja dialéctica verdad/ficción que ha sido motivadora del análisis en este apartado se muestra efectivamente como una tematización fundamental en la novela. Ha sido estudiada por Claudia Hammerschmidt desde la autoría y el lenguaje, pasando por el problema de la traducción

²²⁰ Mark Currie, *op. cit.*, p. 10.

²²¹ Paul de Man, “Crítica y crisis” en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 24.

como “comunicación efectiva”, pero una reflexión desde las partes del texto y los personajes en torno a la metaficción también permite observar la profundidad del problema verdad/ficción.

El tratamiento sobre el lenguaje es uno de los temas más comentados en *TTT* pero pocos son los estudios que han profundizado en el problema de la representación que introduce directamente el texto. No es sólo mediante la dislocación de la línea cronológica tradicional, con la multiplicidad de personajes que transitan tiempos —e incluso realidades— que pueden ser reconstituidos para su comprensión por el lector, sino que Cabrera Infante advierte también —desde una reflexión lúcida sobre el carácter de estas representaciones— sobre los peligros de la “mimesis exacta” y la pretensión de verdad, en un pasaje en el que se formulan y deconstruyen “verdades”:

¿Cómo empezar? Era lo que quise decirle toda la noche, todo el día, desde hace días. Llegó el momento de la verdad. Conozco a Cué. Se sentó nada más que para jugar al ajedrez verbal conmigo:

—Vamos. Te estoy esperando. Pitchea. No quiero bolas de saliva.

¿Qué dije? Un ajedrez popular, el beisbol.

—Te voy a decir el nombre de la mujer del sueño. Se llama Laura.

Esperé que saltara. Lo esperé desde hace semanas, lo esperé todo el día, por la tarde, por la noche temprano. Ya no lo esperaba. Tenía lo que no tienen ustedes para saberlo: su cara frente a la mía.

—Fue ella quien soñó el sueño.

—¿Y?

Me sentí ridículo, más que nunca

—El sueño, es de ella.

—Ya me lo dijiste, ¿Qué más?

Me quedé callado. Traté de encontrar algo más que refranes y frases hechas, una frase por hacer, palabras, alguna oración regada por aquí y por allá. No era ni pelota ni ajedrez, era armar un rompecabezas. No, un juego de bloques de letras.²²²

A nivel de la trama, la divergencia entre verdad/ficción se nota en el momento en el que Silvestre se decide a revelar a Arsenio Cué un acertijo que se ha configurado a lo largo

²²² Guillermo Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 638-639.

de la novela como la gran revelación entre estos dos personajes. A pesar de las expectativas de Silvestre sobre la “verdad” que espera escuchar, se topa no sólo con la frialdad, disimulación y evasión del segundo sino con un problema de formulación que remite a la duda sobre cómo empezar a hablar. No sabe cómo expresar su deseo, postura similar a la que sostiene Paul de Man en relación con el lenguaje como mediación: “sabemos que el lenguaje social, en su totalidad, es un sistema intrincado de mecanismos retóricos diseñados para escapar de la expresión directa del deseo, que es, en el sentido más completo del término, innombrable —no porque sea éticamente vergonzoso (pues esto simplificaría demasiado el problema), sino porque la expresión sin mediación es una imposibilidad filosófica”.²²³

La formulación de la verdad se vuelve un rompecabezas, y Silvestre ya narró más de 100 páginas postergando el momento; al enunciar “su” verdad, resulta nada importante frente a otro rompecabezas, que es el amor fallido que oculta Cué, y que Silvestre desconoce. No es que Cué se mienta con la intención de borrar su relación con Laura, sino que prefiere encerrarse en la ficción de un recuerdo idealizado. Además, este pasaje muestra una alusión directa al lector, mediante la cual se le remite a una deixis que está fuera de su alcance: muestra la conciencia de Silvestre de estar narrando, mas dicha conciencia autoreflexiva no es suficiente para reconocer el movimiento metaficcional al que está sometido el personaje frente al efecto que produce la nota de GCI páginas adelante.

Luego de este recorrido sobre la complejidad de la metaficción en tensa dependencia con lo representado, cabe preguntarse en qué medida esta lectura de *TTT* puede ser intuida por un lector nuevo de Cabrera Infante. Iser menciona que:

Cuando el lector ha recorrido las perspectivas del texto que se le ofrecieron, sólo le queda la propia experiencia, en la que se puede apoyar para hacer declaraciones sobre

²²³ Paul de Man, “Crítica y crisis” en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, p. 13

lo transmitido por el texto. Si se proyecta el mundo del texto a la experiencia propia, entonces se puede producir una muy diferenciada escala de reacciones de la cual se puede leer la tensión que surge de la confrontación de la experiencia propia con una potencial.²²⁴

Las conclusiones de un estudio como el llevado a cabo en el segundo capítulo pueden ser pasadas por alto para un lector no profesional. La vigencia de *TTT*, no obstante, no depende del grado de complejidad de la crítica que la aborda, sino de las posibilidades que el propio texto inaugura en un momento como la primera década del siglo XXI, en el que la parodia, la reinterpretación y el cruce y flujo de información es elevado, pero carece de profundidad.

Es claro que se requiere de un bagaje muy específico para poder acceder al sentido lúdico de muchas referencias y formulaciones paródicas del texto, pero esto, de cualquier manera, no se logra en una primera lectura. Sólo por medio de reiteradas lecturas, que evidentemente van completando o modificando la interpretación inicial, se pueden sumar textos, referencias musicales o cinematográficas. Por otro lado, la base ficcional (histórica) se configura como un horizonte que se avecina peligrosamente: las temporalidades internas marcan siempre como límite 1959, el año de la Revolución, y toda reconstrucción de lo anterior no puede ser sino fragmentaria y confusa. Pero lo metaficcional (literario) se presenta como un punto de inflexión para repensar el pasado, para conminar al lector a volver una y otra vez, en una repetición que paulatinamente formulará sentidos distintos hasta llegar al grado de cuestionar el sentido mismo de su labor interpretativa. En el proceso de desgastar el lenguaje y tratar de acceder a todos los sentidos posibles, algo se recobra del pasado.

²²⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 103.

3.1.3 Banda de Moebius: el orden de lo íntimo en *La Habana...*

La presencia de lo metaficcional, como se ha visto en el segundo capítulo de este trabajo enfocado en *La Habana...*, se da rotundamente al final del texto. Antes de llegar al cierre, el lector se enfrenta a un primer intento de *recuperar el tiempo perdido*, el cual se extiende a lo largo de quinientas páginas. Como mencioné, los otros intentos de evocar el pasado debieron ser parte de este libro, pero tomaron forma como textos individuales (*Cuerpos divinos*, *La ninfa inconstante*),²²⁵ así que, a pesar de la continuidad ficcional y autobiográfica que permite vincular *La Habana...* con sus predecesoras editadas postmortem, la tensión entre escritura, recuerdo y ficción encuentra en este texto su primera realización fuera de la fiesta de la parodia que significó *TTT*.

Compuesta por múltiples escenas y fragmentos de narraciones hilados por el constante comentario del narrador sobre su adolescencia, *La Habana...* plantea un reto al lector en términos de recepción de la historia y de la autorreflexión, tanto estilística como anecdótica, pues se inscribe en la crítica práctica de un realismo volcado irónicamente sobre la “artificialidad” del lenguaje. Lo irónico radica en que, a pesar de contar de manera exacerbada sus recuerdos, el narrador no deja de señalar la diferencia incómoda entre su yo actual, las palabras que usa o usó para narrarse, y la identidad de aquel al que rememora:

*¿Me perdonarán la hipérbole? Tienen que perdonármela: de joven uno siempre es excesivo y si ella no era la muchacha más linda del mundo, por lo menos me lo parecía. Estaba, según Silvio Rigor, como para empezar por una pata de la cama —aunque esa frase es posterior, del tiempo en que uno se atrevía a mezclar la exageración con el sexo. Entonces, la época de la que hablo, había más bien timidez al expresarse de las muchachas, sobre todo si importaban.*²²⁶

²²⁵ Cf. Capítulo II, p. 141.

²²⁶ Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, p. 297. Subrayado mío.

Estas son las primeras líneas del capítulo “La muchacha más linda del mundo”. Tanto lo estilístico —pedir perdón al público lector por el título— como lo anecdótico —dirimir si era o no la joven más bonita— son cuestionados por la conciencia de la escritura. La metaficción aquí se extiende hacia lo real en un juego de “como si” radicalmente ficcional en tanto lo escrito es artificio del recuerdo y, este, a su vez, construcción mental: paradoja aparente que afecta al realismo o, como dije antes, elude su convencionalidad mediante una postura irónica que no puede evitar la reflexión sobre las reglas de las que depende el narrador para lograr su cometido. Además, ese mismo objeto, la recreación del pasado, representa una meta cuya imposibilidad se conoce de antemano:

Indudablemente el texto es, en su continuidad, una manera de lo inverosímil —contigüidad y similitud de escrituras, de convenciones. La paradoja sigue siendo que un texto así, en la comunidad de textos que traza, se ofrece como suma de lo relatado, es decir como una representación de lo narrable, lo cual quiere decir todavía de la Historia y de lo verosímil. El texto participa de la simbólica social y de su devenir: por su propia autonomía y el juego con sus antecedentes, la escritura entra en la representación. Esta no se define como el conocimiento de la realidad, sino como la exposición de los *niveles de realidad*.²²⁷

El lector puede elegir la suspensión del constante señalamiento del artificio pues, al fin y al cabo, el carácter autobiográfico del texto le permite interpretar estas intervenciones a manera de reflexiones íntimas que, vistas así, ayudan a afianzar más la verosimilitud, en contraste con la reconstrucción del pasado que se ha mostrado contingente. En cuanto a la representación, como lo apunta Jean Bessiere, el texto participa de un contexto mucho más amplio: no sólo por sus conexiones con las obras anteriores de Cabrera infante, sino también por las que vendrán después y lo que aporta a la literatura cubana, *La Habana...* posee un lugar como un “símbolo cultural” en la narrativa sobre la capital de la isla.

²²⁷ Jean Bessiere, “Literatura y representación”, p. 359.

Para el lector ideal de Cabrera esto es claro: la parodia y la ironía no han desaparecido del estilo del autor, a pesar de su mayor contención, y el efecto metaficcional no mengua la posibilidad de ver una representación de la sociedad habanera de los años 50. Si un lector se iniciara en la obra del escritor con *La Habana...* sólo podría ver este valor simbólico de la representación social, aunada a las exploraciones eróticas e íntimas; mas esto siempre será desmontado en el “Epílogo”, cuya función estructural es la de un añadido que socava la lectura global del hipotético lector neófito:

En lugar de la existencia previa de un código determinado, en cuanto al contenido, surgirá un código en el proceso de constitución, en cuyo transcurso la recepción del mensaje coincidirá con el sentido de la obra. Si se supone que esto es así, se tiene que partir de que las condiciones básicas para una interacción de este tipo se basan en las estructuras del texto. Estructuras que son de una naturaleza muy peculiar. A pesar de que son estructuras del texto, no llenan su función en el texto sino en la afección al lector.²²⁸

La Estética de la recepción postula que sólo mediante un bagaje amplio y con una competencia lectora abierta se pueden decodificar con mayor destreza los sentidos profundos de los textos; pero no basta con este bagaje previo, pues la experiencia del texto en cuestión es el único referente para una lectura global, lo cual recuerda la idea de Blanchot de que la obra sólo “es”. Por ello, el lector se ve obligado a reconocer las condiciones textuales de la representación social como nivel básico de la ficción, pero también debe observar el replanteamiento de los rasgos autobiográficos, ya que gracias a estos no se constituye una cartografía social exacta, sino una construcción capaz de enlazar aspectos culturales cuya permanencia en el horizonte histórico cubano fue muy discutida tras la Revolución (con esto me refiero una vez más a la disputa entre el régimen y el suplemento *Lunes*).²²⁹ Todo esto implica una postura política y estética de *La Habana...* centrada en rescatar una cotidianidad

²²⁸ Wolfgang Iser, “El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”, p. 122.

²²⁹ Cf. Capítulo I, pp. 17-18.

subyugada por una autoridad incuestionable pero hasta cierto punto abierta a la diversidad cultural:

Traditionally, the novel was the most artful and sophisticated expression of narrative control. In the very act of telling a story the novel was a kind of history: a retrospective account of events ordered sequentially and casually, often with an omniscient potential to examine the relations between individuals and social conditions. The self-conscious novel therefore had the power to explore not only the conditions of its own production, but the implications of narrative explanation and historical reconstruction in general.²³⁰

Lo que está en juego, en todo caso, son los niveles de realidad en *La Habana para un infante difunto*, como apunté al inicio de la tesis: el problema de la representación social radica en qué es lo que se puede decir frente al discurso histórico erigido como lo “real”.²³¹

Las extensas regresiones analizadas en el segundo capítulo, así como la función estética de la prolepsis en la temporalidad narrada,²³² marcan ya una idea de expansión y continuidad que me sugirieron el concepto que aparece en el subtítulo de este último apartado sobre la novela: el de la banda de Moebius como una imagen análoga a la del movimiento narrativo efectuado en el texto. Similar al *mise en abyme* de la superposición de espejos, la banda de Moebius, expone el mismo juego visual: un recorrido sobre una superficie que se enlaza con el punto de inicio —o en este caso *in media res*— y da la impresión de ser infinita.

La constante alusión al lector es la guía principal en el recorrido encabalgado que se tergiversa en el “Epílogo”. El narrador incluso se permite demostrarle al lector que sabe de las implicaciones de la formulación genérica desde la que se plantea el texto, y expone de forma muy despreocupada, al hablar de su padre: “¿o sería que él, mujeriego secreto, revelado por mis anteojos, comprendía mi situación? Si esta fuera una *crónica familiar y no una retahíla de recuerdos*, relataría cómo mi padre, a pesar de su moralidad (o por ella misma)

²³⁰ Mark Currie, “Introduction” en *Metafiction*, p. 14.

²³¹ Cf. Capítulo I, p. 16.

²³² Cf. Capítulo II, p. 125.

era un loco por las mujeres”.²³³ En estas breves líneas se conjuga el espíritu de la narración: una alternancia constante entre reflexión y trama. Dicho movimiento se concretará en el efecto metaficcional y puede decodificarse como lo plantea Emile Guyard al resumir dos posturas sobre realidad y ficción, formuladas como verdad y mentira en el lenguaje cotidiano:

La primera intenta explicar la paradoja [del engaño y la referencialidad] por la vía semántica y afirma que la respuesta a esta contradicción radica en el estatuto ontológico específico del texto de ficción [...] Lo que Kate Hamburger llama “indicios de ficcionalidad” funcionarían como signos inequívocos de la ficcionalidad del texto y como marcadores de la entrada en el universo ficcional, en el que se abandona definitivamente la lógica referencial del lenguaje.²³⁴

Este primer paso de inmersión se manifiesta desde el inicio en *La Habana...* mediante las convenciones básicas de la autobiografía como género: la decisión del narrador sobre dónde situar el inicio de la *histoire* (su nacimiento escritural) afecta semánticamente al *discours* —la obra “es” por sí misma”.²³⁵ Así condiciona el inicio a una forma específica que, de manera reflexiva, conduce a un desplazamiento cada vez más radical del tiempo hasta concluir en otro desplazamiento formal y de contenido, que es el “Epílogo”, el cual defrauda las expectativas del lector, las reubica en todos los términos y devuelve a la narración *in media res*.

²³³ Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto*, p. 328.

²³⁴ Guyard, Emile, “Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción” en *Metanarrativas hispánicas*, p. 55-56. Guyard cita directamente a Robert Martin, lingüista francés, en un fragmento de su libro *Pour une logique du sens*, que me permito reproducir aquí al ser una reflexión en concordancia con lo que explicaba Kripke: “Las afirmaciones que se hacen en la ficción se nos dan, como cualquier información, como verdaderas; ahora bien, sabemos que no corresponden a nada; y sin embargo, no tenemos la sensación de ser engañados. Se nos habla de seres que no existen pero de ningún modo se nos ocurre que se trata de una superchería. En suma, se nos dice lo falso sin apariencia de mala fe; se afirma lo que no existe sin suspicacia de mentira” (Martin, 274). De aquí se desprende, como se verá, que la competencia interpretativa del código ficcional sea determinante para que el lector decida en términos estéticos sobre las elecciones en los espacios vacíos de los textos de Cabrera Infante, y no opte por evaluar en términos de mentira.

²³⁵ Cf. Capítulo II, p. 92.

No obstante, otra de las concreciones posibles entre las opciones otorgadas al lector, consiste en aislar el “Epílogo” del resto del texto, interpretarlo sólo como paratexto. Sería entonces un añadido que en otro código, uno más bien simbólico, sintetiza las incursiones amorosas del narrador. Este posible rechazo del “Epílogo” corresponde a una opción pragmática, es decir resuelta como aspecto global al terminar la lectura de la novela como cuerpo principal, y se puede relacionar con la segunda postura que Guyard rastrea respecto de la enunciación ficcional:

La segunda interpretación, radicalmente opuesta, considera que la explicación de dicha paradoja [del engaño y la referencialidad] no puede ser semántica sino pragmática [...] La noción de intencionalidad sustituye a la de ficcionalidad intrínseca y sugiere que las propiedades que permiten identificar al texto como texto de ficción se sitúan en una esfera preatencional [...] La noción de fingimiento lúdico permite describir claramente la experiencia de la ficción y resolver la paradoja (56-57).

Bajo este fingimiento, el lector decide si considerar el “Epílogo” como un final lúdico de *La Habana...* o sólo como un Meta-Final, extensión reformulada pero perimetral, con sentido alterno. La “esfera preatencional” (u horizonte de expectativas, en palabras de Iser) es una consideración importante en términos de recepción respecto de las estrategias a las que está acostumbrado el lector al acercarse a un texto denominado “novela”, con eminente forma autobiográfica pero representante de un nuevo estilo dentro de la obra de Cabrera Infante. Como en todos los casos de estudios de recepción, la especificidad del objeto por analizar constituye una concreción del proceso de lectura.

La competencia del lector entonces, es un arma de dos filos: determina el acercamiento inicial al texto, y una primera valoración sobre los elementos disruptores a nivel genérico y estilístico, pero tanto el contenido como el “meta-final” reubican la lectura, de modo que el bagaje del lector ya no es condición para la valoración del texto sino apertura ante sus últimos

efectos. ¿Qué podría decir el lector sobre sí mismo y de las etapas de su vida después de leer *La Habana...*? La pérdida de un marco estable es el resultado de la posibilidad de re-crear el pasado, y esa es, quizás, la mayor lección de esta obra de Cabrera Infante.

A partir de esto, y a pesar de —o gracias a— los anclajes propios de la actividad mimética, la ironía y la parodia reaparecen como formas de enriquecimiento de cada pasaje. La ampliación del sentido de una vida o de anécdotas cabalmente cotidianas mediante referencias literarias, o cuya formulación denota una visión crítica, propone al lector reconsiderar sus certezas sobre lo fútil del día a día. La metaficción, entonces, señala cómo las definiciones autorizadas de “realidad” son más bien constructos ficcionales cuyos acuerdos y convenciones, por ser tan institucionalizados, simulan lo imposible, a saber, la inmutabilidad y la totalidad:

For many novelists, to be sure, the crisis of belief on the written world of which I speak has been no more than an unregarded common cultural substratum for their work, while nowhere do they consciously exploit it in the solid-seeming fictional realities they create. Numerically, the novelists who write deliberately out of an undisguised skepticism about the status of fictions undoubtedly constitute a lesser tradition than that of the realists, but it is a brilliant tradition nevertheless, and one that throws a good deal of light of the nature of the novel as genre.²³⁶

La crítica de Cabrera Infante mediante la conciencia de escribir literatura en *La Habana...* es un desafío a las convenciones autobiográficas y novelísticas pero no cual inútil malabarismo estilístico o una representación simple de la confusión del proceso rememorativo, sino un contrapunto a la inercia de un constructo completo que define el pensamiento humano, enmarcado en una época en la que la propaganda y los *mass media* estaban afianzados ya como elementos capaces de moldear la sociedad. Criticar las propias

²³⁶ Robert Alter, *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, p. 3.

condiciones de creación de sentido dentro de la ficción literaria es proponer una duda sobre los procesos de comprensión del mundo referencial:

Lo extraño no fue mi miedo seguido de mi júbilo, sino la posición de los dos en el espacio mientras discurríamos en el tiempo acelerado de la película y el tiempo demorado del cine. Estoy seguro de que al entrar me senté a su izquierda, pero la mano que ahora ella ponía sobre su rodilla era mi mano izquierda, maniobra que no pudo realizar tan fácilmente si yo hubiera estado sentado a su izquierda. De manera que debía estar sentado a su derecha en este momento, aunque puedo jurar que unos pocos minutos antes ella estaba sentada a mi derecha. Nunca pude explicarme este cambio sino como una transfiguración (591).

En toda la narración de *La Habana...*, tiempo y espacio son objetos de reflexión pues afectan la base de las percepciones de la voz narrativa. Éstas se distorsionan particularmente en las escenas de sexo explícito (descrito con excesivo detalle a veces), en las que el personaje principal y sus amantes sostienen muchas relaciones sexuales sin protección. Es casi inverosímil que, dentro de un mundo ficcional apegado al realismo, ninguna de las parejas del narrador quedara embarazada después de tantos encuentros, lo cual finalmente ocurre con Margarita, la mujer a la que alude el subtítulo del último capítulo, “La amazona”. Uno de los pasajes que refuerzan la verosimilitud en torno al eje del erotismo aparece casi al final de la novela, y es un claro ejemplo de cómo toda narración “objetiva” se ve necesariamente alterada según la percepción y la relevancia del contenido para la trama:

Le iba a decir que para que me había invitado a venir entonces; yo quería ver todo el proceso; ya que no había ido a la guerra Mambrú mancado, sustituía esta carnicería fetal por la otra histórica. Después de todo, la masacre de los inocentes bien pudo terminar así: Herodes histórico. También le iba a decir qué iba a hacer yo durante esa hora: ¿Pasear por el Malecón hasta derretirme, foto de Febo? ¿Mirar las muchachas del Vedado, vedadas ahora que no era mero mirón, sino miembro activo? ¿Ir de visita a casa? No era ésta tan mala idea y, aunque parezca una opción paralela, en el sentido moral, a la que ejecutaría el médico contra la concepción, me fui a casa a tomar la merienda con mi mujer y mi madre, ahora ambas esperantes. No recuerdo qué excusa di por haber llegado a destiempo: versión inesperada de Ulises, me encontré a mi

Penélope tejiendo unas boticas de bebé y mi madre, Euriclea amnésica, no me reconocía (365).

Lo que se narra es un aborto. El narrador poetiza sus sensaciones, su percepción del entorno se ve enriquecida por múltiples referencias literarias, pero dicho elemento paródico —la equiparación de la madre y la esposa con personajes de la *Odisea*, y el narrador con un Ulises fuera de lugar— irónicamente, no es lúdico, sino todo lo contrario: connota nerviosismo y culpa porque no acompañó a Margarita en el procedimiento; él elige no tener al bebé porque su esposa pronto dará a luz, y la propia Margarita también decide no comprometerse con un hijo. El fragmento citado no es simple evasión, sino una rebuscada forma de encontrar la formulación adecuada. Este es un claro ejemplo de los límites enunciativos: ¿Cómo narrar aquel hecho que, si fuese referido de forma simple y llana, no diría nada en especial ni produciría más que un efecto parco y desligado de su relevancia? Esta es la narración de una muerte y marca la lógica que seguirá la otra, la del “Epílogo” respecto del “final” como horizonte del narrador:

El paso de la representación a la auto o a la antirrepresentación en la literatura se interpreta como una pérdida de referente: la ficción es en sí misma regulación de una producción de signos —sistema de autogeneración de signos que escritores como Robbe-Grillet han dado ilustración en términos estéticos. La obra no se convierte por lo tanto en un arbitrario completo: sigue siendo todavía una manera de visión del mundo porque la pérdida del referente —la ficción es la exposición de los simulacros y de la apariencia engañosa (Baudrillard, 1972)— remite a la regulación de la simbolización social — el cuerpo social se simboliza produciendo signos, fragmentos de reales, dichos, exposiciones en el discurso de los media.²³⁷

El narrador no asiste a la muerte del hijo y no puede formularla, tanto por tabú como por límite del lenguaje, pero tampoco puede formular su muerte pues es un “punto de fuga”

²³⁷ Jean Bessiere, *op. cit.*, p. 370.

inalcanzable para su enunciación. Por ello, la incursión fantástica del narrador durante una función de cine en la vagina de una “mujer conocida”, donde busca el reloj del padre rodeado de elementos literarios y telúricos, resuena en el pasaje del aborto y aporta elementos para pensar que tal mujer es Margarita. Sí es o no es, queda a consideración del lector, pero el carácter fantástico de lo narrado, cuya disrupción en la pretendida homogeneidad realista del texto, sí puede interpretarse como un re-nacimiento escritural y circular. No se puede narrar la muerte porque no hay referente de ella: sólo se puede imaginar o simbolizar, es decir, será siempre mera ficción. Así lo sostiene Claudia Hammerschmidt al comentar el título de la obra:

Si escritura autobiográfica significa inscribir el yo del autor, este yo tiene que morir para que nazca el texto: *Infante difunto*. Así, la muerte que constituye la muerte por antonomasia de la autobiografía, ya se cita en el título como resultado de la escritura—pero en el mismo texto, para evitar el final necesariamente abierto y elíptico de la autobiografía, *La Habana para un infante difunto* no pretende ser la narración de una vida.²³⁸

La estudiosa alemana también reconoce la circularidad del final, aunque prefiere usar la idea del Uroboros, la serpiente que se muerde la cola, para indicar una suerte de eterno retorno. Desde mi punto de vista, el tratamiento no es tan mítico, muy a pesar de lo simbólico en el paratexto; opto por privilegiar el título (“Función continua”) que sugiere el movimiento de la banda de Moebius y que alude al cine, es decir a la pantalla como marco dentro del que se repite incesante la historia. Con esta conciencia, se detona el efecto de vórtice de la banda de Moebius, y el lector vuelve al texto, justamente al primer capítulo, cuando escucha de voz

²³⁸ Claudia Hammerschmidt, “Del ‘experimento ecológico’ a la autobiografía— y viceversa: *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante” en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, p. 1539.

de Eloy Martínez el proverbial “Aquí llegamos” que indica la repetición de la película.²³⁹ Todas las lecturas son válidas, pero esta es la más acorde con el tema analizado en este trabajo y, desde mi punto de vista, no sólo está sustentada por análisis previos cuyos temas circundan el de la metaficción, sino que es claro que el propio texto ha ubicado suficientes marcas de reflexividad en su estructura y contenido como para optar por resemantizar la lectura tras el epílogo, cuyo subtítulo “Función continua” alude a la reproductibilidad material, ensayada también mediante la escritura metaficcional.

3.1.4 Un salto escritural frente a la muerte

Para desplazar los presupuestos realistas y genéricos de una narración cuyo contenido podría pasar por superfluo, la representación desencantada que lo literario ofrece en *La ninfa inconstante* se enfoca en la intervención del narrador. Extensiva e intensivamente, la forma de este texto muestra la continuidad planteada desde *TTT* respecto del comentario a lo narrado, pasando por la representación de una autobiografía al estilo del *Portrait of a young artist* de Joyce pero con las particularidades ofrecidas al lector que ya se han mencionado acerca de *La Habana...*, pues, como expone Dorrit Cohn:

Efectivamente, todas las autobiografías novelescas nos ofrecen un doble pacto incrustado: un pacto autobiográfico insertado al interior del pacto novelesco. Veo en este origen literalmente equívoco del discurso el factor decisivo que [no siempre de forma conciente] conforma nuestra experiencia de lectura de una novela forjada en primera persona y que la separa de la experiencia de leer una autobiografía real. La diferencia entre estos dos procesos de lectura se hace visible cuando consideramos la manera cómo reaccionamos a signos de visión limitada en textos ficcionales.²⁴⁰

²³⁹ Cf. Capítulo II, p. 137

²⁴⁰ Dorrit Cohn, “Vidas históricas versus vidas ficcionales”, p. 439.

Incluso, como ya mencioné, el problema del origen y género de *La ninfa inconstante* involucra tanto a *Cuerpos divinos* como a *Mapa dibujado por un espía*, obras publicadas postmortem, cuya estrecha relación con el mundo ficcional del texto que me ocupa, los ubica como parte de esa poética metaficcional de conexión entre todo lo narrado por el autor.

En el segundo capítulo de este trabajo abordé las referencias intratextuales de *La ninfa inconstante* que incluyen tanto a *TTT* como a *La Habana...*, aludiendo a sus personajes, a ciertas acciones y espacios que resuenan constantemente en las obras de Cabrera Infante.²⁴¹ La apertura que ejerce la reescritura sobre la recreación memorística produce este efecto de ampliación. Esto determina el tipo de acercamiento que puede tener un lector a la obra. Al igual que en el caso de *La Habana...*, si pensamos en un lector del siglo XXI cuya primera experiencia de lectura del cubano sea esta novela, seguramente se encontrará con una labor difícil.

¿Quién es el que cuenta la historia? ¿El autor o un narrador cuya voz es casi indistinguible de aquel que escribió el “Prólogo”? Los problemas para un lector poco avezado no dejan de suscitarse tras los deslindes sugeridos por el “Prólogo”: hay también una vuelta al uso exacerbado de la parodia que, como planteé con anterioridad, resulta ser el elemento clave de la incompreensión entre el narrador y Estelita, puesto que la cantidad de referencias, citas, alusiones y juegos de palabras “marean” al receptor —parafraseando una de las tantas quejas de la chica sobre la forma de hablar del narrador que intenta seducirla. Así pues, vale la pena atender la declaración que reivindica el valor de la memoria dentro de las primeras líneas del texto:

²⁴¹ Cf. Capítulo II, p.152.

La memoria es otro laberinto en que se entra y a veces no se sale. Pero son fantásticos, innúmeros, los corredores de la memoria, fuera de la que hay un solo tiempo real y es aquel que se recuerda —es decir, yo mismo ahora en que la máquina de escribir es la verdadera máquina del tiempo. Escribir, lo que hago ahora, no es más que una de las formas que adopta la memoria. Lo que escribo es lo que recuerdo —lo que recuerdo es lo que escribo.²⁴²

El regreso a un acontecimiento pasado desde la voz en primera persona permite que la escritura reflexiva se despliegue en dos planos: el primero, se refiere a la tematización del acto de recordar y escribir, lo cual concuerda con la hipótesis sustentada hasta ahora, de una poética constante desde *TTT* y *La Habana...*; el segundo plano se extiende como referencia intratextual, una vuelta a los textos precedentes como ejercicio para recordar el viejo estilo de *TTT*. Esta declaración, dentro ya de la novela, confirma la alternancia entre reflexiones ensayísticas sobre la ficción y el establecimiento de la “verdad” autobiográfica, como propone el fragmento de Dorrit Cohn acerca del pacto de dicho género. Parece que en *La ninfa inconstante* confluyen las obsesiones del autor en su versión más acelerada, como se observa en la “primera revelación” de Estela sobre su vida:

—Yo soy su hijastra
—Ella entonces es la madrastra de Blanca Nieves.
—Eso es. Es mala, mala. Es peor.
—Pero es.
—Ella se pone frente al espejo no para preguntar sino para decir que es la más bella de la casa.
—Una vez conocí a un hombre llamado de la Bella Casa.
—¿Y eso a qué viene?
—A nada. Es una digresión.
—¿Una qué?
—Digresión. Lo que se dice al margen.²⁴³

El lector asiduo de Cabrera Infante encuentra esta grata sorpresa: un regreso que confirma las intuiciones sobre los otros libros, en los que la parodia y la ironía simulaban ser

²⁴² Cabrera Infante, *La ninfa inconstante*, pp. 18-19.

²⁴³ Cabrera Infante, *op. cit.*, pp. 50-51

opacados por la nostalgia abrumadora; lo que se dice al margen, como sabrá ya por las referencias a Sterne y Joyce, nunca se queda ahí, sino que trata de insertarse en la enunciación principal, fomentando así los efectos metaficcionales de la metaescritura. Patricia Waugh señala claramente la herencia de la tradición a la que se apega Cabrera Infante y que en esta novela se enfatizará sin tapujos:

For Sterne as for contemporary writers, the mind is not a perfect aestheticizing instrument. It is not free, and it is as much constructed out of, as constructed with language. The substitution of a purely metaphysical system (as in the case of Proust) or mythical analogy (as with Joyce and Eliot) cannot be accepted by the metafictionist as final structures of authority and meaning. Contemporary reflexivity implies an awareness both of language and metalanguage, of consciousness and writing.²⁴⁴

La ninfa inconstante es una digresión completa, una extensión al margen de la obra publicada en vida por el autor y, como tal, busca encontrar su lugar entre parodias y alusiones, entre referencias a espacios de la capital cubana y los tiempos expuestos en *TTT* y *La Habana para un infante difunto*. Ahora bien, si en las otras dos obras analizadas la autorrepresentación está al mismo nivel de tratamiento ficcional que la historia, en *La ninfa inconstante* el procedimiento no es muy distinto. La persecución del recuerdo no se enfoca en recuperar una anécdota sino datos sobre una persona, Estelita, cuya figura es imposible de alcanzar para el narrador. Por ello recurre a la ficción al declarar que la crea como personaje. En contraste con este objetivo, el lector debe enfrentarse a la novela con más diálogos de toda la producción de Cabrera Infante. El hecho de que el narrador ceda la voz a Estelita en un estilo directo, es un gesto de verosimilitud subvertido desde el principio: la intención de ficcionalizar a Estelita es señalada en la página veinte y sólo tras las reflexiones ensayísticas sobre la memoria.²⁴⁵

²⁴⁴ Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, p. 24.

²⁴⁵ Cf. Capítulo II, p. 101.

La reconstrucción de la vida de una persona, sin embargo, se remite a lo posible y no a una norma de verificación científica, como a la que aspira la Historia, sino netamente epistemológica, es decir, que imaginar a Estela a partir de la historia que el narrador tuvo con ella, más que evocarla, es una forma de re-conocerla: de ahí que se empeñe tanto en dejarla hablar. Las consideraciones ontológicas y teleológicas de cada mundo ficcional estrechan o ensachan, según la adecuación a las convenciones, el potencial epistemológico de cada ficción:

La lengua es una prótesis; la del discurso, de la memoria. El escrito es también una prótesis, un instrumento, pero que ya no habla del origen del discurso ni de la memoria; es el texto universal y diverso, cuya regla general no nos está dada y cuya lectura es siempre planteamiento de diferencia: medio de la intertraducibilidad de los signos, recorrido de la memoria, del discurso, sin que el recorrido pueda convertirse en captación de la memoria, en el discurso, en la relación transitiva del signo —relación con el pasado, relación con el saber, relación con el objeto.²⁴⁶

De ahí que el realismo de *La ninfa inconstante*, a pesar de la intención del recuerdo, no sea sino una subversión paradójicamente estructurada por la conciencia de las fisuras del lenguaje. En realidad, la nostalgia tan marcada en la novela se manifiesta por las dos conciencias de lejanía —del pasado en La Habana y del lenguaje frente al recuerdo, referente cuya ausencia es doble. La poética metaficcional se confirma en la intención casi masoquista de recordar escribiendo aunque se esté consciente de las limitaciones de la escritura, de la diferencia que ésta marca frente a lo deseado:

Pero Estela era, probablemente, la mujer o niña (su carácter dependía del viento), la persona más inteligente que había conocido hasta entonces. La inteligencia, sin embargo, no sólo se manifiesta en palabras y yo todo lo que tengo son palabras, útiles, a veces inútiles. Utensilios. Las palabras son reales, pero lo que hago con ellas es, en último término, irreal. Ella pedía realismo pero yo no podía darle más que magia —a veces de salón.²⁴⁷

²⁴⁶ Jean Bessiere, *op. cit.*, p. 366.

²⁴⁷ Cabrera Infante, *op. cit.*, pp. 257-258.

Ahora bien, de acuerdo con la cita de Jean Bessiere, la intersubjetividad del lenguaje va más allá de su función comunicativa al connotar la presencia de los códigos para entender, en este caso, la ficción autorreflexiva, pues son un punto de apoyo para el lector. De ahí que los epígrafes sean desde el inicio una advertencia del tono de la narración: traducen y resumen la poética a desarrollar en la novela. Para afirmar la idea de la memoria como regreso al primer estilo vale subrayar que no hay epígrafes en *La Habana...*; en ese sentido la presencia de paratextos remite a *TTT* como formas de marcar el inicio del texto aún “fuera” de él. Así, la primera cita de Mallarmé —“*Ces nymphes, je les veux perpetuer*”— conecta con las reflexiones de Paul De Man, quien retomando la idea de Blanchot al comentar el “como si” del poeta francés asegura que:

Esta hipótesis [del “como si” ficcional] sólo puede derivar su enunciado de un conocimiento ya dado, y que afirma precisamente la imposibilidad de superar la naturaleza arbitraria del conocimiento. La verificación de la hipótesis confirma la imposibilidad de su elaboración. La ficción y la historia de los acontecimientos concretos convergen hacia una misma nada; el conocimiento revelado por la hipótesis de la ficción resulta ser un conocimiento que ya existía, con toda la fuerza de su negatividad, antes de que la hipótesis fuese construida. El conocimiento de la imposibilidad de saber precede al acto de conciencia que trata de alcanzarlo. La estructura es circular. La hipótesis prospectiva, [ficción] que determina un posible futuro, coincide con la realidad histórica concreta que la precede y que pertenece al pasado.²⁴⁸

La ninfa inconstante, Estelita, pasará siempre como un personaje perpetuado en la memoria del narrador. Si bien Paul de Man habla de la pérdida del referente y la imposibilidad de conocer desde la ficción como una hipótesis representacional —expuesta por la escisión entre palabra y cosa—, dicha pérdida también es una forma de exponer los resquicios mediante los que se ingresa en la metaficción: el conocimiento ya dado es el de la

²⁴⁸ De Man, *op. cit.*, 87.

conciencia de la ficción, pero a su vez, se tematiza en la trama con la obsesiva seguridad del narrador de estar “inventando” como personaje a Estelita, puesto que nunca la conoció en verdad. Lo perpetuo, entonces, es el proceso de recreación que no llegará a completarse puesto que, precisamente, el rasgo lógico que diferencia al mundo referencial de los ficcionales es la incompletud. Por ello, el riesgo intrínseco de la prosopopeya —la posibilidad de que la voz de los muertos se sobreponga a aquel que se la ha cedido— no es ni remotamente posible dentro de la narración de Cabrera Infante:

Según Paul de Man, la prosopopeya es el tropo dominante del quehacer autobiográfico. Este consiste en dar rostro y voz ausentes a los muertos. Dicho tropo, a al vez, “desposee y desfigura en la misma medida que restaura” (...) Aunque es el mismo de Man quien acerca ficción y autobiografía cuando se pregunta si es el referente quien determina a la figura o al revés, también se adelanta a la explicación por la cual algunos hechos (de la autobiografía) y la ficción recurren a los mismos modos de figuración. Según el autor, la distinción entre biografía y ficción es “indecible”.²⁴⁹

El sentido del texto parece cerrarse sobre sí mismo. No hay desperdicio en volver al recuerdo, a lo ya escrito, para ampliar, detallarlo, si es posible hasta convencerse uno mismo de que es posible completar esa ficción. La materialidad de la escritura permite reproducir, en la ficción literaria, un constructo cuyas reglas semejan lo “real”. En la literatura el pasado se aparece, se muestra al alcance de las manos del autor y constituye una experiencia de conocimiento ambiguo para el lector. Así, hacia el final de la novela, el narrador sorprende a su público con la representación desdoblada de Estelita: “Fue la cabeza lo primero que vi levantarse lenta y laqueada, después vi sus senos, tan breves como siempre y luego ella más breve que su busto, toda: irguiéndose hasta alcanzar su breve estatura, y sin decir palabra a

²⁴⁹ Benvenuti, Stella Maris, *Novelas históricas o relatos identitarios? en Auto(bio)grafías. La densidad de la memoria en nuevas novelas históricas argentinas del fin de siglo*, Córdoba. Ediciones del Boulevard, 2004. p. 22.

nadie vino hasta donde yo estaba y se sentó en mi mesa. Mimesis, Ella se imitaba a sí misma volviendo a ser lo que había sido”.²⁵⁰

Tras una temporada sin verse, el narrador ya no puede verla de la misma forma que, aunque contingente, era la base de la relación con Estelita. El inevitable avance del tiempo cae sobre la narración que había reflexionado sobre este problema, en este pasaje se escenifica de manera contundente al expresar la diferencia temporal con la palabra “mimesis”: conciencia de la ficción en la ficción, pues el narrador ve como este personaje desconocido representa al yo de páginas anteriores.

Con todo lo anterior, parece que *La ninfa inconstante* es la más aislada de las novelas de Cabrera Infante en lo que a lo social se refiere. Tanto los planteamientos teóricos, de corte deconstructivista, en los que me he basado en este apartado, como las múltiples vertientes de lo metaficcional y la Teoría de la ficción, señalan que el texto es una obra autónoma, cuyo sentido no debe remitirse de forma inmediata al mundo referencial. Incluso la crítica del contexto iberoamericano de la segunda mitad del siglo xx llega a estas afirmaciones, en un intento por plantear el predominio de lo estético sobre lo referencial: “La tendencia subyacente en las obras mayores de la literatura iberoamericana es justamente poder plasmar el caos de la realidad en un posible orden de apariencias y valencias estrictamente estéticas, donde las alusiones sociales y políticas, siendo inevitables, no son constituyentes de la unidad compleja a que el objeto novela tiende en forma autónoma”.²⁵¹

¿Cómo se enfrenta el lector a un texto desvinculado de la realidad que funciona como su marco de referencia? ¿Hasta dónde puede seguir las reflexiones planteadas con por el

²⁵⁰ Cabrera Infante, op. cit., p. 260.

²⁵¹ Ainsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986. p. 147

narrador, con ese impulso tan reflexivo sobre su labor? Las decisiones que toma cada lector no sólo dependen de su bagaje y de la adecuación al estilo de Cabrera Infante, sino también de su capacidad para involucrarse con los juegos verbales. Es cierto que todas las dimensiones mencionadas antes —el peligro de la prosopopeya, la intervención del texto para comentar la escritura, la ubicación sempiterna en La Habana— definen las posibles lecturas, pero me parece que la nostalgia y el *veneno* derridiano de la brecha entre lenguaje y referente no subyugan las distintas conexiones que establece *La ninfa inconstante* con *TTT* y *La Habana...*, por el contrario, la vuelta a la poética de sus antecedentes la sitúa en un nivel de paridad con ellos:

Fue entonces más allá de 12, yendo a acostarme con ella, que decidí que no quería acostarme con ella. O mejor, que no debía. No había nada de amor de mi parte y de su parte nunca hubo mucho sexo. La fuerza del hábito era para un monje. La devolví al café Vienés, memorable no por ella sino por los *strudels* y la Sacher Torte. Nunca seme ocurrió que un día visitaría Viena, me hospedaría en el Sacher Hotel y comería su torta. La vida no es una ronda sino una curiosa cinta de Moebius, una superficie continua de un solo lado en que se unen el fin con los principios.²⁵²

El vértigo metaficcional se explicita en este pasaje, previo a las últimas páginas, que retoma el símil de la banda de Moebius con el que caractericé la lectura de *La Habana para un infante difunto*. Para cerrar el análisis del proceso de lectura, me gustaría comentar las dos páginas con las que culmina la novela. En el Coloquio Internacional “La escritura ecológica y “meta-final” de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra casi completa”, celebrado en Alemania en abril de 2015 con motivo del décimo aniversario de la muerte del autor, Miriam Gómez, viuda de Cabrera Infante, relató que él dejó dispuestos tres finales para *La ninfa inconstante*, pero le instruyó a ella elegir el que quisiera. De tal suerte, las páginas que analizaré fueron escogidas como el cierre de la novela bajo los siguientes términos: “Dejó

²⁵² Cabrera Infante, op. cit., pp. 265-266.

tres finales, me dijo —él lo dejó todo escrito y hablabamos todo el tiempo— y me dijo ‘Tú escoge el final que quieras’. Yo escogí el final ese porque pensé que en Guillermo termina con que a él le quitaron todo, pero no le quitaron la memoria. Y entonces —pensé que ese era, conociendo a Guillermo y todo lo que le pasó— que ese era el final y es un final perfecto”.²⁵³ La elección de Miriam Gómez es consistente con las directrices de la obra del cubano. Prueba de ello es la manifestación estética del final, cuyo carácter ensayístico incide, una vez más y ahora a nivel global, en la interpretación del texto:

Muy pocas cosas se pierden en el tiempo, pero muchas pueden perderse en el espacio. La Habana es una gran ciudad, pero no es una ciudad grande. Sin embargo, a pesar de no salir de ella y salir mucho no volví a ver a Estela.

Ella fue una herida en huida. Pero su fuga, ahora lo veo, borró su imagen. Como se borra la imagen de un ciervo: el cazador no ve más que una mancha que vuela. Si escribo ahora no es para recobrar la pieza ni para recobrarla a ella sino para completar su figura en la huida: una gacela atrapada en la fotografía. Dentro de dos años esta historia habrá estado conmigo, ido conmigo, dentro de mi vademécum, cerca de medio siglo. No siempre en mi corazón, sino en mi mente: allí donde los recuerdos se aventuran —y se almacenan. Tengo recuerdos al por mayor y al por menor, eso se llama minucias: mendrugos del banquete del amor. Platón, Platón, ¿por qué me persigues?²⁵⁴

El bagaje del lector asiduo a la obra de Cabrera reconoce de inmediato los tópicos más comentados: la mancuerna dimensional del espacio y el tiempo que se confunden en extensión y medida; La Habana como punto neurálgico desde el que se proyecta la ficción; la ausencia presente de Estelita, enlazadas en la añoranza. La marca que deja Estela no es sólo un recuerdo: por medio de su construcción ficcional, estética, semeja una fotografía, una suspensión del tiempo. La metáfora de la gacela y el cazador tampoco es gratuita: él narrador se muestra en busca de un ideal —el conocimiento de una persona elusiva— que sólo queda

²⁵³ Miriam Gómez, “Editar una obra no completa”, https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00029420, min. 9:30.

²⁵⁴ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 282.

como un suceso rápido, borroso. En las últimas líneas del párrafo se concretan las bases de su poética: juegos de palabras y referencias. El párrafo final, sin embargo, regresa a la declaración de influencias, a la parodia como exhibición de la mimesis de estilo y tópico de Proust:

Hay que ver las preguntas que uno se puede hacer caminando sólo por La Habana de noche, digamos de La Rampa hasta 23 y 12. Caminar cansa, recordar da hambre. Así me llegué hasta Fraga y Vázquez, frente al 23 y 12, que es más bien una cafetería, y pedí un bisté de palomilla con arroz y potaje de frijoles negros y una ración de plátanos maduros fritos. Ah, y una cerveza Hatuey bien fría. Avé María, Pelencho, qué bien me siento. Es decir, me voy a sentir. Porque todo pasa en el recuerdo o más bien ha pasado en el tiempo. Brick Bradford tenía su trompo temporal, yo tengo mi memoria.²⁵⁵

Destaca el vagabundeo que es proyección del espacio en el tiempo de la narración: las coordenadas de La Rampa, desde *TTT* hasta *La ninfa inconstante*, constriñen un mundo de extensión aparentemente infinita, como sucede también con el camino de Swan o los barrios parisinos de *A la recherche du temps perdu*. Después, otra alusión a Proust: los olores del recuerdo, en este caso, unos muy cubanos: bisté, arroz con frijoles y plátanos fritos. La memoria se avecina, marcada, como siempre, por las aporías temporales del narrador consciente de su presente escritural, desde donde muestra su conocimiento de crear una ficción del pasado.

Para cerrar con broche de oro, la escenificación sensorial de la memoria se enriquece, al puro estilo de Cabrera Infante, con una referencia muy especial: el cómic de ciencia ficción titulado *Brick Bradford*, publicado en 1933, apenas unos años antes del nacimiento del autor. En la última etapa de la historieta se introduce una plataforma llamada “la cronoesféra” que funciona como una máquina del tiempo. Esta alusión connota la visión abierta del autor frente

²⁵⁵ Cabrera Infante, *op. cit.*, p. 283.

a la excesiva seriedad y solemnidad de la tradición, y de paso de la crítica literaria: sus textos se nutren de toda manifestación cultural a la que tuvo acceso; sin denostar el valor de sus fuentes, supo leer las apuestas imaginarias de todo arte, remitiéndose a su propia escala, una en la que las posibilidades de la ficción se empatarán con las que veía en el tratamiento lúdico del lenguaje. El final de *La ninfa inconstante* rearticula los ejes fundamentales de la poética de Cabrera Infante e inserta la interpretación global de este texto publicado postmortem en una producción literaria cuyos límites fueron siempre el motor principal de sus exploraciones.

CONCLUSIONES

EL PUNTO CIEGO

El subtítulo de este balance es una alusión al libro de Paul de Man, *Visión y ceguera*. El crítico belga manifiesta que todos los estudios reunidos en dicha obra se adscriben a una perspectiva cuyo objetivo es plasmar tanto los alcances de las posturas críticas revisadas por él como las “zonas oscuras” producidas por los fundamentos teóricos de las mismas. En estas líneas finales busco adscribirme también a ese espíritu meditativo que aspira a ser consciente de las condiciones con las que se estudia literatura; de este modo, trataré de sopesar los alcances del análisis llevado a cabo, los espacios que abre y las fronteras naturales de la perspectiva teórica escogida.

La narrativa de Cabrera Infante ha sido abordada con la intención de mostrar un recorrido ficcional por un espacio delimitado en una época específica. Como se ha observado, esta restricción espacio-temporal no es más que una base de verosimilitud necesaria para escenificar el proceso de ficcionalización. No sólo se plantean circunstancias posibles en La Habana de los 50 sino que se presume el carácter literario de dichas circunstancias.

Recorrer estas coordenadas tridimensionales —lengua, ficción y metaficción— constituye un esfuerzo para tratar de dar cuenta de sus proyecciones temáticas —erotismo, música, cine, literatura— modificadas por el efecto de transposición de los límites del libro, fundamentado por el uso de la parodia y la ironía. La poética de Cabrera Infante realiza un movimiento circular que semeja una reescritura inacabada, un movimiento hacia lo fundamental de la narración literaria: lo escrito vuelve la mirada hacia sus condiciones y, así, apunta más allá de sus referentes, a hechos factuales cuya interpretación, parcial y contingente, recuerda al lector la naturaleza escindida del signo lingüístico.

La relación simbiótica entre ficción e historia —sentido y referente— permite formular lo mismo segmentos de una revolución trascendental para América Latina, que la vida cotidiana en un país isleño y tropical o el flujo cultural entre lo popular y lo elevado en el contexto sociopolítico de la dictadura de Batista; todo esto se ficcionaliza gracias al conocimiento de las convenciones de la mimesis, en las que la descripción y la homogeneidad ontológica son necesarias para simular la representación directa del mundo extratextual.

No se ha dicho todo sobre *TTT*. El análisis puntual de los niveles textuales en los que se manifiesta la parodia agregan cada vez nuevos significados al orden fragmentario de la novela y enriquecen las acciones de la trama. De igual forma, la ironía en su función de enunciado “divergente”, apoya el efecto de ruptura de la representación realista, guiando la interpretación del lector hacia el sentido lúdico de la estructura textual.

Como mencioné en las primeras páginas, la crítica literaria consideró el concepto de “obra abierta” de Umberto Eco para caracterizar las innovaciones narrativas del grueso de la narrativa de los 60 y 70, mas sólo articularon la idea de apertura en torno a la inclusión cada vez más activa del lector; nunca pensaron en la inclusión de múltiples referentes que apuntara a redefinir las jerarquías entre la literatura seria y, por ejemplo, la valoración de historietas, música popular cubana o el cine hollywoodense.

Los efectos metaficcionales en *TTT* alcanzan todos estos temas: la conciencia de la ficción pone a prueba el rígido marco que la preceptiva literaria erige en torno a la literatura seria para excluir el juego esencial que define todo flujo y retroalimentación de manifestaciones culturales. Durante años, el sentido lúdico, “ligero”, de las categorías empleadas para seguir las propuestas literarias del autor cubano primó sobre su capacidad

crítica, deconstructora de uno de los despropósitos más indefendibles de la solemnidad: la idea de que el orden y la segmentación pueden construir una verdad fija, alcanzable.

De forma análoga, *La Habana para un infante difunto* renueva estos ejes centrándose en el uso de la voz en primera persona, una marca inquietante para todo lector que conozca la biografía del autor. Dejando de lado los juegos metaficcionales de *TTT* entre realidades y personajes, el autor crea un narrador altamente parecido a él: acerca la ficción al referente todo lo posible, para destacar así la insalvable diferencia entre ambos ¿El narrador de *La Habana...* y *La ninfa inconstante* es el autor? No. Jamás podría serlo. Y Cabrera Infante lo sabe amargamente: quisiera ser él otra vez, el mismo que al recordar se lamenta por la época de su adolescencia, pues sabe que quizás no sea tan buena idea volver a vivir lo narrado. Esta escisión entre el yo que cuenta y el yo que experimenta es la misma que existe entre lenguaje y referente. El juego de encubrimiento del nombre (G, Gececito) no es sino la marca irónica más evidente de que el narrador también es una instancia de representación, una cuya elusividad está al mismo nivel que el mundo posible proyectado.

Parece así que todo lo escrito es ya ficción. No necesariamente. Como lo dejan ver los análisis de Paul de Man, Maurice Blanchot y Jacques Derrida, el lenguaje es intrínsecamente contingente y está sujeto a una dinámica referencial que, como problemática filosófica, es fundamental. La ficción, por otro lado, tiene una disposición lúdica pero pretende mostrar otras opciones, modelos de lo real de los que podemos aprender para redefinir nuestra caótica y presumiblemente definitiva “realidad”. En *La Habana...*, Cabrera Infante intenta trazar los momentos y espacios más entrañables de su vida, más no lo hace con el objeto de declarar una verdad política —que bien podría serlo— o una versión histórica propia, sino con la intención de exhibir las nociones estéticas más pulidas de la narrativa como eje.

De ahí que la metaficción en este texto posea rasgos distintos: tanto la parodia menos recurrente, como la ironía puntual y constante en la trama, no modifican de manera radical el proceso de lectura, pero instruyen al lector para dudar de los rasgos autobiográficos de la narración. Por ello, el valor del “Epílogo” radica en su función metaficcional transgresora: si hasta el final se ha escenificado el abismo entre la palabra y el referente, el yo enunciador y el yo enunciado, la “Función continua” del paratexto pone en acción un mecanismo fantástico y simbólico que sustituye a la muerte, simula el regreso al texto y expone los límites de la teleología autobiográfica.

Con *La ninfa inconstante*, el rompecabezas de la obra de Cabrera Infante parece estar completo. Seguramente vendrán más páginas inéditas, cuya disposición deberá responder al proyecto escritural del autor. Hojas sueltas, textos incompletos, todo material nuevo arrojará luz sobre la labor de Cabrera. De momento, con la publicación en 2013 de *Mapa dibujado por un espía*, se empieza a perfilar el carácter embrionario de los inéditos en vida del cubano: esta última obra se adscribe a una representación realista, pero posee un tono manifiestamente testimonial que extraña frente a la poética sustentada en esta tesis. Quizás se deba a que narra uno de los episodios más traumáticos de su vida: el regreso a Cuba desde Bélgica para el funeral de su madre, y la posterior retención que sufrió a manos del régimen de Castro.

Volviendo a *La ninfa inconstante*, me gustaría anotar mi posición sobre la composición del final. Como mencioné en la introducción, estuve consciente —desde el inicio de este trabajo— de las implicaciones de abordar un texto “no aprobado” por el autor: confiar en los editores, en que no hubiera tergiversación de la estructura o del contenido de la obra. Tuve conocimiento del “Coloquio-Homenaje a Cabrera Infante” en 2015, no obstante, la estancia de investigación que realicé en Alemania fue unos meses posterior a él. Las grabaciones

referidas en el tercer capítulo no estuvieron disponibles sino hasta junio de 2016 y no supe de su publicación sino hasta 2017, de manera que no me fue posible solicitar un apoyo para gestionar una estancia en la universidad de Princeton, donde están resguardados los papeles de Cabrera Infante, a fin de cotejarlos y formular una hipótesis sobre la pertinencia del final. No obstante, tras el análisis del proceso de lectura en esta novela, me convencí de que la elección de Miriam Gómez fue muy adecuada. De cualquier forma, queda pendiente el cotejo de los finales alternativos que Cabrera Infante preparó para *La ninfa inconstante*, labor fundamental para investigar a fondo el proceso de creación del autor.

Frente a todos estos matices y requisitos para lograr una interpretación fecunda de los textos, el rol activo del lector no se puede evaluar como si este participara someramente, decodificando el orden dispar y fragmentario de una trama o sólo superponiendo identidades. La configuración de la literatura de Cabrera Infante —el proceso de mimesis II de Ricoeur en el que se estructuran la ficción y la subversión metafictional— implica una serie de estructuras volcadas sobre el receptor. En *TTT* la metafiction se convierte en misterio por revelar, y se llega a él si la atención del lector capta las apariciones, las alusiones internas y “externas” —en referencia a los paratextos. Ya se ha comentado la intervención del “Prólogo” en *La Habana...*, pero debe quedar claro que, sin la debida competencia, el paratexto puede interpretarse como una simple alucinación, lectura válida pero completamente desvinculada de la poética trazada aquí. *La ninfa inconstante* pone a prueba todas las competencias adquiridas anteriormente: por su condición de texto “no autorizado” por la firma del autor, se vuelve una encarnación de todas las ambigüedades planteadas frente a la autoridad de la palabra, de las convenciones literarias y de la oficialidad política.

Tras estas reflexiones, es evidente que la ficción, tal como la concibió Cabrera Infante, acude a todos los recursos posibles, a fin de lograr un efecto estético de saturación en el lector: exceso de discursividad, de referencialidad, de grietas en la ficción, de deslizamiento de realidades. Cada instancia tensa sus alcances, muestra sus límites y devuelve al lector la última palabra, puesto que no existe una lectura única y completa de ningún texto literario en general, será aún menos probable encontrarla en la producción de una vida enfocada en la literatura y determinada a salir de cualquier marco establecido.

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Un oficio del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- . *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Exorcismos de estí(l)o*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . *La Habana para un infante difunto*. Barcelona: Seix-Barral, 1979.
- . *Arcadia todas las noches*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . “Include me out”, *Mariel*. New York. Año II, No 5. Primavera 1984. pp. 3-4.
- . *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- . *Mea cuba*. México: Vuelta, 1993.
- . *Así en la paz como en la guerra*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Delito por bailar el chachacha*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- . *Ella cantaba boleros*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- . *La ninfa inconstante*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- . *Tres tristes tigres*. Eds. Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *Cuerpos divinos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- . *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- . *Obras completas*. Tres tomos. Ed. Antoni Munné. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, 2015, 2016.

Indirecta:

- AGUILAR, Gonzalo Moisés. “*Tres tristes tigres: una novela en tránsito*”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*. Intr. y Coord. Roberto Ferro. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.

- AGUIRRE DARANCOU, Iván Eusebio. “Memoria e identidad (auto)biográfica en *La ninfa inconstante* de Guillermo Cabrera Infante”, *Hispanic Review*. Otoño 2014. pp. 465-486.
- ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel. *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*. [s.l.]: Hispanoamérica, 1980.
- . “ ‘Viaje Verbal A La Habana, ¡Ah Vana!’”. Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo”, en *Hispanamerica*. Año 11, No. 31. Abril, 1982. pp. 51-68.
- BAXEIRAS BORRELL, Ricardo. *Tres tristes tigres y la poética de Guillermo Cabrera Infante*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.
- CLARK, Stephen J. “*La Habana para un infante difunto*: autobiografía, erotismo y exilio”, en *Confluencia*, Vol. 16, No. 1 (Otoño 2000), pp. 20-34.
- COHENDOZ, Mónica. “¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel? Una lectura de la poética de *Tres tristes tigres*”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*. Intr. y Coord. Roberto Ferro. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.
- CRUZ LÓPEZ, Humberto (Ed.). *Guillermo Cabrera Infante: el subterfugio de la palabra*. Madrid: Hispano Cubana, 2009.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio. ‘*Tres tristes tigres*’: creación y crítica de una realidad cubana. Tesis de maestría. México: UNAM, 1974.
- FEAL, Rosemary Geisdorfer. *Autobiography and fiction: Cabrera Infante’s La Habana para un infante difunto and Vargas Llosa’s La tía Julia y el escritor*. Buffalo: State University of New York, 1980.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia. “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*. Trad. Beatriz Galán y Claudia Hammerschmidt. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- . “Escribir (d)el exilio o La literatura como experimento ecológico de Guillermo Cabrera Infante” en *Cuba: la revolución revis(it)ada*. Eds. Andrea Gemels y Roland Spiller. Tübingen: Narr, 2010.

-----, “Del ‘experimento ecológico’ a la autobiografía— y viceversa: *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante” en *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

HERNÁNDEZ LIMA, Dinorah. *Versiones y re-versiones históricas de la obra de Cabrera Infante*. Madrid: Pliegos, 1990.

LANGE, Charlotte. *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia, José Agustín*. Oxford: Lang, 2008.

MALCUZYNSKI, Pierret. *La fiction néobaroque aux Amériques, 1960-1970: littérature carnalisée et aliénation narrative chez Hubert Aquin, Guillermo Cabrera Infante et Thomas Pynchon*. Tesis doctoral. Montreal: McGill University, 1981.

MIRANDA, Julio E. *Nueva literatura cubana*. Madrid: Taurus, 1971.

ORTEGA, Julio, et. al. *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos, 1974.

PEREDA, Rosa María. *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: EDAF, 1978.

-----, “Una novela genial”, en *El país*, <http://elpais.com/diario/2008/10/11/babelia/1223681957_850215.html>. Última fecha de consulta: 21 de enero de 2015.

RAMÓN SALES, Elisa. “De Dublín a La Habana: James Joyce y Cabrera Infante”, en *Diálogos Cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*. Murcia:, 2001.

SOLER SERRANO, Joaquín. “Guillermo Cabrera Infante en ‘A Fondo’ (1976)”, en *A la carta*. Recurso disponible en línea: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-guillermo-cabrera-infante-fondo-1976/1184309/>>. Consultado por última vez el 17 de agosto de 2017.

VALDÉS, Zoé. “*La ninfa inconstante*”, *El economista*, jueves 25 de septiembre de 2008. Recurso digital: <<http://ecodiario.economista.es/libros/noticias/769970/09/08/La-ninfa-inconstante.html#Comentarios>>. Consultado por última vez el 19 de agosto de 2016.

Generales:

AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986.

ALBALADEJO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.

- ALTER, Robert, *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*, California/Londres. University of California Press: 1975
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica del discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1980.
- BENVENUTI, Stella Maris. *Novelas históricas o relatos identitarios? en Auto(bio)grafías. La densidad de la memoria en nuevas novelas históricas argentinas del fin de siglo*. Córdoba: Ediciones del Boulevard, 2004.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- BESSIERE, Jean. “Literatura y representación”, en *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1986.
- BOSWEL, James. *La vida del doctor Samuel Johnson*. Buenos Aires: Espasa, 1949.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad. Raymond I. Williams. México: FCE, 1984.
- CASTRO, Fidel. *La revolución cubana*. Selección y notas de Adolfo Sánchez Rebolledo. México: Era, 1979.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. México: Real Academia Española, 2005.
- COHN, Dorrit. “Vidas históricas versus vidas ficcionales”, en *The Distinction of Fiction*. Trad. Francesca Angiolillo. Recurso en línea: <<http://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/dorrit-cohn-vidas-ficcionales.pdf>>. Consultado por última vez el 17 de agosto de 2017.
- CURRIE, Mark. *Metafiction*. London: Longman, 1995.

- DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge: 2000.
- DERRIDA, Jacques. “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia Madrid: Fundamentos, 1997.
- Diálogos Cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*. Murcia: Caja Murcia, 2001.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Estudios de poética y la teoría de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge, *Una mirada a la vida intelectual cubana.1940-1950*. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- DONOSO, José. *Historia personal del boom*. Edición de María Pilar Serrano. Barcelona: Seix-Barral, 1983.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen, 1975.
- *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Lumen, 1998.
- FERRO, Roberto. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1993.
- GONZÁLEZ PEDRERO, Enrique. *La Revolución cubana*. México: UNAM, 1959.
- GUYARD, Emile. “Para un acercamiento a la recepción de los textos de metaficción”, en *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz. Berlin/Zurich: Verlag, 2012.

- HJEMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, versión española de José Luis Díaz de Llano. Madrid: Gredos, 1971.
- HUNTER, Paul J. "Response as reformation: *Tristram Shandy* and the Art of Interruption", en *Novel: A Forum of Fiction*. Vol. 4, No. 2. 1971. pp. 132-146.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- , *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, New York: Routledge, 1980.
- , *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London/New York: Routledge, 1994.
- , "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía", en *Poétique*. No. 45. Febrero de 1981. pp. 173-193.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- , "La estructura apelativa de los textos", en *Estética de la recepción*. Comp. Dietrich Rall. México: UNAM, 2008.
- JAY, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía del romanticismo a la posmodernidad*. Madrid: Megazul, 1993.
- KIREMIDJIAN, David. *A study of modern parody: James Joyce's Ulysses, Thomas Mann's Doctor Faustus*. New York: Garland, 1985.
- LAFFORGUE, Jorge. *Nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- LEJEUNE, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LUIS, William. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*. Madrid: Verbum, 2003.
- MAN, Paul de, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico: 1991.
- MARTÍNEZ TORRES, Renato. *Para una relectura del boom: populismo y otredad*. Madrid: Pliegos, 1990.

- MENTON, Seymour. *La narrativa de la revolución cubana*. Trad. Marisela Fernández, Ramón Mestre y Pío E. Serrano. Madrid: Playor, 1978.
- Metanarrativas hispánicas*, Marta Álvarez, Antonio J. Gil González, Marco Kunz (eds.). Berlin/Zurich: Verlag, 2012.
- PAVEL, Thomas G. *Mundos de ficción*. Venezuela: Monte Ávila, 1995.
- PEREIRA, Armando. *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*. México: UNAM, 1995.
- PIERRE-CHARLES, Gérard, *Génesis de la Revolución cubana*, México. Siglo XXI: 1976.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza, 2002.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metaliterarias de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Jose Donoso y Ricardo Pligia*. Madrid: Arco libros, 2009.
- RALL, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2008.
- RAMA, Ángel. “El boom en perspectiva”, en *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 1995.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.
- SALEM, Diana B. (Ed.). *Narratología y mundos de ficción*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- SANTÍ, Enrico Mario. *Bienes del siglo sobre cultura cubana*. México: FCE, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal, 2006.
- Selections from the Sacred Writings of the Sikhs*. New York: MacMillan, 1960,
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Indiana: John Benjamins Publishing Company, 1991.

- STERNE, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. José Antonio López de Letona. Madrid: Cátedra, 2002.
- TILLER, Jonathan. *Narrative irony in the contemporary Spanish-American novel*. Ithaca, N. J. Cornell University, 1984.
- VIÑAS, David. “Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.
- VITACOLONNA, Luciano. “Los textos literarios como mundos posibles”. Recurso en línea: dialnet.uniroja.es/descarga/articulo136160.pdf. Consultado por última vez el 17 de mayo de 2015.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London/New York: Routledge, 1984.
- ZAVALA, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM-Xochimilco, 1993.