

ALITERACIONES DEL ESPECTÁCULO
EN *TRES TRISTES TIGRES* DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

Ethel Barja Cuyutupa
Brown University

Resumen

Teniendo en cuenta los debates sobre la posmodernidad, este ensayo discute la presencia de la repetición en forma y contenido en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. A través de un análisis del motivo del espectáculo, exploro las tensiones entre la escritura y los estereotipos de identidad en el contexto cubano posrevolucionario. En consideración de Guy Debord, Yuri Lotman, Jean Baudrillard, entre otros, exploro la configuración de una “semiósfera espectacular” donde los personajes definen su sumisión o rebelión a un entorno uniforme y controlable. Sostengo que la novela problematiza las condiciones de representación de una diversidad de tipos humanos como punto de partida para el reconocimiento de los límites de legibilidad de La Habana de los años 1960.

Palabras clave: semiósfera del espectáculo, aliteración, postmodernidad.

Abstract

Considering the debates about postmodernity, this paper discusses the reflection on repetition in form and content in *Tres tristes tigres* by Guillermo Cabrera Infante. Through an analysis of the *leit motiv* of spectacle, I explore the tensions between writing and the stereotypes of identity in the post-revolutionary Cuban context. Considering the theoretical approaches by Guy Debord, Yuri Lotman, Jean Baudrillard, among others, I analyze the configuration of a “spectacular semiosphere” where the characters define their submission or rebellion to a uniform and controllable setting. I argue that the novel problematizes the conditions of representation of a diversity of human types as point of departure to the acknowledgement of the limits of legibility of the 1960s Havana.

Keywords: spectacle semiosphere, alliteration, postmodernity.

En el título de la novela *Tres tristes tigres* (1967), Guillermo Cabrera Infante inscribe una aliteración, cuyo potencial interpretativo exploraremos a continuación. La aliteración contiene en su estructura una extraña familiaridad de sonidos compuesta de una continua re-

contextualización fónica. De la misma forma como la aliteración trabaja con la expectativa auditiva del lector, quien afina su percepción del desplazamiento de sonidos; el espectáculo se sirve de la expectativa visual y coloca frente al público lo ya visto. En mi estudio sostengo que la novela *Tres tristes tigres* transgrede la lógica del espectáculo, entendida como mera reiteración de imágenes, a través de una dicción postmoderna en su representación del contraste entre la cultura popular y la cultura letrada.

La producción literaria latinoamericana rebasa sus orillas de forma inédita en las décadas de los 60 y 70. La coincidencia de las notables piezas literarias de Gabriel García Márquez (Colombia), Mario Vargas Llosa (Perú), Julio Cortázar (Argentina), Carlos Fuentes (México), José Donoso (Chile), Manuel Puig (Argentina) y Guillermo Cabrera Infante (Cuba) configuró un hito en relación con el traspaso de las fronteras nacionales. Los intercambios de bienes culturales a nivel global desde la colonización de las Américas impiden hablar de algún tipo de aislamiento o reducción de Latinoamérica a la recepción pasiva de influencias. Sin embargo, las reflexiones sobre el movimiento de productos culturales durante la segunda mitad del siglo XX desplegaron cuestionamientos sobre las jerarquías entre centro y periferia, y los alcances de su mutua influencia. Jean-François Lyotard acuña la noción de postmodernidad y la define como la incredulidad hacia los aparatos de legitimación de la modernidad (xxiv). A pesar de su carácter impugnatorio, no sólo tuvo un aspecto liberador, sino también una dimensión de incertidumbre. Martin Hopenhayn observa que la negación del avance de la razón, el libre albedrío, y la condición inteligible de la realidad configuró un discurso que, al exaltar la variedad, el individualismo estético y cultural, la multiplicidad de las lenguas y el relativismo axiológico, ofrecía un programa impreciso, cuya vaguedad no incomodó a sus voceros, pues para ellos la indeterminación era signo de los tiempos (97). En ese contexto, se relocalizó la percepción de la cultura latinoamericana y los rasgos periféricos que se le atribuyeron a lo largo de la historia. Uno de los casos más llamativos es el de *Cien años de soledad* que, según Carlos Rincón, se convirtió progresivamente en el emblema del postmodernismo al unificar aspectos de lo nacional, lo popular y lo transculturado. Con ello el realismo mágico se convirtió en un nexo entre el postmodernismo y las ficciones postcoloniales, y permitió replantear

la tensión entre culturas locales y globales (112). Durante estos años, la internacionalización de novelas como *Tres tristes tigres* (1967) reconfiguran el lugar simbólico de Latinoamérica en el escenario mundial. A la luz de las reflexiones sobre la posmodernidad propongo un análisis de *Tres tristes tigres* para examinar el motivo del espectáculo y cómo este determina la especificidad de su intervención en este horizonte temporal postmoderno.

El estilo narrativo de *Tres tristes tigres* es postmoderno en su dimensión híbrida e irreverente. Sin embargo, no es suficiente señalar la variedad de registros que contiene, el aspecto lúdico de su lenguaje o la indeterminación aparente de su disposición formal. Hace falta dar cuenta de las características singulares con las que ingresa en la polémica sobre la posmodernidad. No se trata de la búsqueda de la cubanidad de la novela y su asentamiento periférico, que reduciría la lectura a una pesquisa genealógica. Tampoco buscamos responder a la exploración relativista que funde lenguas, sociolectos, géneros literarios en una amalgama indiferenciada; sino analizar la intervención de circuitos significantes que la novela pone en juego en torno a las condiciones en las que los personajes aparecen. Cada sujeto está definido por la especificidad con que participa del capital simbólico a su alcance, y por su localización en las junturas y divergencias de lo culto y lo popular. La definición de esta participación permitirá bosquejar los mapas significantes que la novela entreteje¹.

La semiósfera del espectáculo y la preparación para la mirada

El mundo del espectáculo en *Tres tristes tigres* diseña una gramática de la otredad, donde la dinámica de mirar y ser mirado nutre la narración. Los juegos de la visión son centrales. Como identifica Roberto Ignacio Díaz, el *show* marca la novela desde su inicio. Ante nosotros

¹ El carácter híbrido de la novela respecto a su dimensión genérica y a sus registros es innegable; sin embargo, como apunta Néstor García Canclini, la hibridez no es indeterminada, porque hay diferentes formas históricas de hibridación y sistemas que contienen los cruces entre cultura popular, alta cultura y la cultura de masas: "There are no entirely arbitrary crossings, and often we ourselves construct the system that contains them. There are artists who deliberately choose to belong at once to high, popular, and mass culture circuits" (García Canclini 80).

se abre un espectáculo literario vertiginoso en el que los lectores nos convertimos en espectadores y voyeristas, debido a la sensualidad del texto en el que tenemos la oportunidad de observar cuerpos (101). Guy Debord señala que “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (9). En *Tres tristes tigres* la mediación de las imágenes es capital para entender que el acceso a los otros se da mediante la visión de sus cuerpos. Además, esta relación ocular no se vuelve significativa por un armonioso encadenamiento de instantáneas visuales, sino por su posible fracaso e interferencias. En otros términos, para comprender las relaciones interpersonales en el mundo narrado no basta con identificar los vectores de las miradas; es decir, quién observa a quién; sino que también se requiere identificar las condiciones e interferencias en el acto de mirar.

El lenguaje del espectáculo está presente desde el inicio de *Tres tristes tigres*. Se invita a los lectores invitados a tomar la posición de público:

Showtime! Señoras y señores. *Ladies and gentlemen*. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. *Good-evening, ladies & gentlemen*. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... ‘*Tropicana*’, *the most fabulous night-club in the WORLD*... presenta... *presents*... su nuevo espectáculo... *its new show*... en el que artistas de fama continental... *where performers of continental fame*... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... *They will take you all to the wonderful world*... y extraordinario... *of supernatural beauty*... y hermoso... *of the tropics*... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana (3).

De esta forma se corre el telón de la novela y el espacio semiótico promete ser bilingüe; es decir, sortear la brecha epistemológica a través de la traducción simultánea. Así, se introduce al extranjero en un mundo que es una maravilla en miniatura y se le promete el trópico en una experiencia comprimida en Tropicana. La presentación del espacio narrativo en términos de una puesta en escena plantea circuitos comunicativos que delimitan la participación de los personajes en la novela. Al sugerirse una analogía entre el texto y el espectáculo de Tropicana se promete materializar narrativamente las fantasías que el público posee sobre Cuba y el trópico. También, se asegura su traducibilidad lingüística, al incorporar pragmáticamente el inglés, y una traducibilidad de imaginario, al apelar al ambiente hollywoodense. Sin

embargo, la transparencia del discurso se rompe con la inserción de un español no estándar, que hace lenta la lectura para el hispanohablante no familiarizado con la variedad del español cubano; y, sobre todo, para el lector no familiarizado con el ingreso de la oralidad en el registro escrito. En ese sentido el lenguaje mismo se convierte en espectáculo, pues despliega sus múltiples apariencias como si fueran máscaras que resguardan un sentido que fluctúa entre el equívoco y la prodigalidad semántica. De ahí que las imágenes estén constantemente sujetas a evaluación, pues son sospechosas de ser impostoras. En esta escena, Hollywood es un trasfondo opaco y desfigurado cuyo original se ha perdido de vista: “Emicí sigue presentando a los concurrentes como si fueran celebridades y en alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia, supongo que en Hollywood” (300). De esta manera la novela reflexiona sobre una Habana inscrita en relaciones transnacionales, que la subordinan al consumo turístico. Es decir, explora el imaginario globalizado que convierte el espacio y las identidades en mercancías.

La descripción de Tropicana como un lugar para el despliegue de una imagen hollywoodense de segunda mano indica la petrificación de ciertos estereotipos que son posibles gracias al espectáculo. Debord señala que la función del espectáculo no se encuentra en la difusión de imágenes, sino en su fijación: “The spectacle cannot be understood as the abuse of a world of visions, as the product of the techniques of mass dissemination of images. It is rather, a *Weltanschauung* which has become actual, materially translated. It is a vision of the world which has become objectified” (9). Además, Debord enfatiza que el espectáculo se presenta como positividad indiscutible, porque al aceptarse que lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece, el espectáculo exige una aceptación pasiva de su monopolio de la apariencia y del aparecer. Es decir, el espectáculo en cuanto aparición es también un medio controlado, donde lo que se presenta ante el público debe haber sido justificado. En *Tres tristes tigres* el motivo del espectáculo domina el planteamiento de situaciones narrativas que remiten a imágenes reconocibles, que son encuadres reificados de la mirada. Por un lado, sirven para localizar a los sujetos dentro de marcos preconcebidos sean raciales, lingüísticos o de clase; y, por otro lado, las imágenes reconocibles se desdibujan a través de irrupciones insólitas que desestabilizan las expectativas en la producción

de significados. Sostengo que la variación del tratamiento de las imágenes reificadas de la lógica del espectáculo en la novela se manifiestan narrativamente en lo que puede interpretarse como semiósfera. Yuri Lotman define este término como un espacio semiótico que es el resultado y la condición de la cultura. Toda lengua está inmersa en un espacio y funciona en interacción con él. Lo más importante es que la semiósfera está marcada por su heterogeneidad. Las lenguas que llenan el espacio semiótico son varias, y se relacionan a lo largo de un espectro que va desde la traducibilidad hasta la completa intraducibilidad mutua. La heterogeneidad está definida tanto por la diversidad de elementos y por sus funciones diferentes. Entonces, podemos hacer el experimento mental de imaginar un modelo de espacio semiótico donde las lenguas conforman una serie de sistemas diferentes, pero conectados (125). La coexistencia de diversos sistemas lingüísticos y culturales en *Tres tristes tigres* conforma una semiósfera del espectáculo en la que accedemos a las tensiones entre diversos elementos raciales, culturales y lingüísticos que rebasan la mirada, y el impulso espectacular que trata de uniformizarlos para el espectador. En ese sentido, la semiósfera espectacular de *Tres tristes tigres* no sólo nos coloca frente al escenario, sino ante los bastidores.

El funcionamiento de la semiósfera y los significados de lo visible en la novela se manifiestan en el diseño de los personajes. Dentro del gran escenario narrativo, aparecen figuras que pertenecen al espectáculo y otras que no pertenecen a él, pero que para habitarlo deben transformarse. Además, la semiósfera está compuesta por entrecruzamientos de sociolectos que se ponen en escena y se reconocen mutuamente en sus convergencias y desencuentros. Particularmente, los efectos de oralidad en la escritura permiten reflexionar sobre los alcances de la inserción de lo local en el universo narrativo. Si leemos esta novela en función de sus especificidades de consumo cultural, debemos hacer una distinción entre al menos dos tipos de sujetos representados. Por un lado, se convoca al sujeto asociado con la cultura popular y, por el otro, al que asociamos con la cultura de orden letrado occidental. La invocación a lo popular a la luz del discurso postmoderno adquiere características propias. Carlos Rincón afirma que en la reivindicación de las culturas periféricas: “Con la voluntad de no tornar al Otro en lo Mismo y la fetichización de la diferencia y la alteridad, el postmodernismo había desafiado la centralidad de lo

hegemónico, pero esas reivindicaciones no bastaron para dejar de constituir a otras culturas en marginales, a la vez que se apropiaba de productos o elementos suyos, poniéndoles la marca de 'postmodernos'" (111). Si se transpone el impulso posmoderno a la intervención del habla popular en la novela, puede observarse que la reivindicación de esa voz linda con una apropiación que caricaturiza y reifica las identidades marginales que pretende visibilizar. Por ejemplo, los personajes femeninos ingresan en la lógica del espectáculo en función de una adecuación de su imagen. Cuba Vengas, por ejemplo, cambia su nombre y se hace artista. Si entendemos la semiósfera espectacular como un encuentro, choque y convivencia de heterogeneidades dentro de un espacio, no puede obviarse el habla de los personajes. Cuba aparece silenciosamente muchas veces en el trasfondo de la narración como una especie de *show* constante. Sin embargo, desconocemos sus palabras, sólo sabemos de la sensualidad de su lenguaje corporal. Quizás su voz pueda parecerse a la de Magalena Crús, a quien sí escuchamos y con quien comparte el estrato social popular: "y le digo, dídole, óyeme bien lo que te voy adesil: nada más que se vive una ve, me oíte, dígole, así gritando al paltil un pulmón: nada má que se vive una ve, dígole, y cuando me muera se murió el casnaval y se murió la música y se murió la alegría y e polque se murió la vida" (26). El registro de Magalena tiene efectos realistas, pero el intento por reproducir un dialecto específico del español cubano no impide observar que, desde un punto de vista semántico, lo que este personaje dice de sí mismo reúne arraigados estereotipos de la personalidad afrocaribeña, como el vitalismo y el goce hedonista. En *Tres tristes tigres* el sujeto popular, como Cuba o Magalena, aparece monolíticamente representado y sin profundidad psicológica. De este modo, el autor nos confronta con una visión de mundo objetivada, que Debord entiende como la característica esencial de la mirada del espectáculo.

Sin embargo, también se incluye en la novela la erosión de la expectativa respecto a lo espectacularizable a través de personajes que abandonan el marco del *show* y de sujetos excepcionales que desafían fórmulas prefabricadas. Es notorio, por ejemplo, que la representación de la Estrella nos transmite una imagen excesiva y hasta monstruosa: "Era una mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían troncos sosteniendo el tanque de agua que era su cuerpo" (60). Asimismo, la Estrella no desea armonizar su

voz con ningún acompañamiento musical, sino que impone su cuerpo como instrumento absoluto: “ella insiste en que no necesita música para cantar ya que la lleva adentro” (83). Con su voz seduce avasalladoramente a quien quiere hacerla objeto de mirada; y, aunque no quieran ver su descomunal cuerpo negro, no podrán evitar escucharla. Es significativo que la primera vez que los lectores tenemos noticia de ella no se la ubica en el espacio del espectáculo, propiamente dicho. Ella no participa en un *show*, sino de un *chowcito*:

y ahora tengo que explicar lo que es el chowcito. El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de hombres rana de la noche (60).

El pasaje indica que el chowcito se produce por la insaciabilidad de diversión, por la que las personas prolongan la fiesta. Antes de que La Estrella subiera oficialmente a un escenario como cantante, ella pertenecía un espacio no espectacularizado. En el chowcito el lugar de lo mirado se difumina entre los participantes. No tiene centro y la disposición de los cuerpos es menos unidireccional, pues el foco de atención es relacional ya que no se encuentra en el *show*, sino en la interacción de baile y bebida. Murray-Román considera que el chowcito implica una reorientación kinestésica en la improvisación conjunta que permite a los individuos convertirse de espectadores en participantes (102). Efectivamente, encontramos en la novela una reorientación del uso del espacio del espectáculo, pero su efecto no es uniformemente participativo. El chowcito se encuentra en el reverso de la lógica del espectáculo que *Tropicana* representa al inicio de la novela, pues este último refiere a una estructura consumista en la que sólo algunos cuerpos se divierten, mientras que otros generan la diversión. Así como en una moneda, las dos situaciones pueden verse como caras que comparten una determinada estructura, pero inscriben diferentes imágenes. En otros términos, el *show* se emparenta con el *chowcito* en la conservación de una estructura de la mirada, pero en una dinámica de focos múltiples y variables. Cada participante del *chowcito* escoge su objeto de mirada y también hay objetos de mirada dominantes, como La Estrella:

Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda *vestida* con un *vestido* barato, de una tela *carmelita* cobarde que se *confundía* con el *chocolate* de su piel *chocolate* y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sensual y bellamente, meneándose a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba balet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música (60).

El personaje Códac transmite estas impresiones sobre La estrella con el uso de una repetición visual y acústica que trata de materializar la abundancia de su presencia. La actitud de Códac pertenece al régimen de la mirada espectacularizante que identifica al cuerpo que se sale de la norma como un cuerpo horrible. Su lamento por no tener su cámara sería indicador también de la incapacidad de ordenar, contener y controlar el cuerpo de La estrella en un lugar manejable como en una fotografía. No obstante, puede decirse que el encuadre que Códac desea realizar se cumple cuando logra llevar a La Estrella a los escenarios.

Otro personaje femenino de interés es el de la esposa, Laura Díaz, quien es la única que puede considerarse narradora-personaje. Ella se impone en el relato diseccionando aleatoriamente la novela con un lenguaje ensimismado que cuestiona la transferencia de información mediante el psicoanálisis:

usted se va a reír. No usted no se va a reír. Usted no se ríe nunca. Ni ríe ni llora ni dice nada. Nada más se sienta ahí y toma nota. ¿Sabe lo que dice mi marido? Que usted es Edipo y yo soy la esfinge, pero yo no pregunto nada porque no me interesan ya las respuestas. Ahora nada más que digo, Oye o te devoro, y cuento y cuento. Lo cuento todo. Hasta lo que no sé lo cuento. Por eso soy la Esfinge ajita de secretos. Así dice mi marido (70).

El discurso de la esposa con su hermetismo e ironía cancela la posibilidad de hacerse visible en un discurso coherente y desacredita que un lenguaje intimista sea necesariamente liberador. Su habla se entretiene con la de su marido y sus psiquiatras, quienes la conminan a la confesión. Es relevante la identificación metafórica de ella con la esfinge y la del psiquiatra con Edipo, dado que la lógica de su intercambio se oscurece. Según la versión del mito de Sófocles sobre la Esfinge en Tebas, la esfinge hacía preguntas enigmáticas y Edipo fue el único que le respondió acertadamente. Sin embargo, en la novela

se invierte el orden. El psicoanalista, quien es el que pregunta, no se identifica con la esfinge, sino con Edipo, el que da la respuesta. La confusión entre quien pregunta y quien responde pone en tela de juicio desde dónde se genera el relato. Si el psiquiatra da las respuestas como Edipo; entonces, es infalible e impone su decir científico sobre la paciente. Pero la esposa se comporta como una esfinge anómala, porque no le interesan las respuestas de Edipo y así se resguarda de la imposición del interrogatorio médico. Aunque diga que lo cuenta todo, hasta aquello que no sabe, su narración crítica la desmiente. Entonces, para la esposa el fingimiento forma parte de su modo estratégico de ser Esfinge. Su discurso pretende exceder las expectativas de quien ya tiene las respuestas, sale de su espectro de visión; y se camufla en equívoca ingenuidad: “Doctor, ¿usted escribe psiquiatra con p o sin p?” (176).

Por otro lado, el lenguaje de la locura se muestra como los extramuros del espectáculo y cierra el libro como un siniestro telón que pone énfasis en los velos de las dinámicas del ver. En ese sentido, la espectacularización de la inscripción de los sujetos oscila entre la inteligibilidad y su negación. Según Montenegro, estos cuatro personajes constituyen formas metafóricas de asumir la nación y la ciudad:

Mientras que Cuba Venegas y la Estrella encarnan dos versiones artísticas de la mulata, la más turística y comercial versus la más rebelde y espectacular, tanto Laura Díaz como la loca del parque aluden a figuras femeninas reprimidas y enclaustradas por la voz masculina, quien las espía, las diagnostica y les roba la palabra. De la presencia de estos cuatro personajes femeninos se desprende quizás una visión de la vida nocturna habanera antes de 1959 (Cuba y La Estrella) y la que sobreviene después del triunfo de la revolución, restringida gradualmente por las autoridades. En este futuro vislumbreado por TTT, esa antigua Habana —nocturna, juguetona, pecaminosa y abierta a todas las influencias— queda confinada a las paredes de la casa, la consulta médica, o la plaza pública, pero siempre de día y sólo como voz histérica, como discurso de la locura, es decir, como fantasma de un pasado desaparecido y visto ahora como “enfermedad” que hay que curar (sirva de ejemplo, el proyecto de las llamadas “violeteras” antiguas prostitutas a quienes el gobierno revolucionario convirtió en taxistas para redimirlas) (124).

Cabe señalar además que los personajes femeninos intervengan alegóricamente para retratar las políticas de aparición en el relato nacional. A través de la comparación de estos personajes se hace patente que la domesticación de la figura femenina para su adecuación al

espectáculo, como en el caso de Cuba Vengas, tiene desafíos mayores cuando los sujetos imponen su ser excepcional frente a fórmulas prefabricadas. Tal como se observa en la preparación para el espectáculo de La Estrella, o en la forma de visibilizar los discursos de la esposa y la loca en el relato. En estos términos, los personajes femeninos intervienen alegóricamente para retratar las políticas de aparición en el relato nacional. La Cuba espectacularizada a la medida del consumo de los años 50 interactúa con imágenes y registros que desafían el horizonte de expectativa de la lógica del espectáculo. Quizás por ello mostrar este tipo de personajes podía ser disidente en la Cuba de ese entonces. Es conocida la asociación de *Tres tristes tigres* con el documental *P. M.* (1961) de Sabá Cabrera Infante, que fue censurado por considerársele contrarrevolucionario. En el documental la complicidad de la noche, la fiesta, la embriaguez y el espectáculo crean un retrato nostálgico de una Cuba en desaparición. Por ello, Antonio Orlando Rodríguez señala que se trata de una novela sobre una Habana nocturna, insomne e irrepetible, que sólo puede recuperarse a través del recuerdo y de la crónica de un mundo en extinción (xi). Una visión conjunta del documental y la novela deja entrever que la sola visibilización de individuos que participan en dinámicas de entretenimiento era problemática en el horizonte histórico de corte revolucionario. Tanto *P. M.* como *Tres tristes tigres* proyectan una experiencia colectiva que no deviene de una cohesión programática y substancial con los ideales de la revolución, sino de peripecias individuales que marcan participaciones específicas a la diversión, con sus costos y placeres. William Luis explica que la censura se sostiene en una segregación racializada correspondiente a la ideología que se buscó implantar en Cuba:

En *P. M.*, el ojo de la cámara pasea por La Habana, de un lugar a otro, de bar en bar, donde los afrocubanos y otros amantes de la música y vida nocturna bailan, beben, fuman y se divierten. Según nuestra observación, es difícil percatar el peligro que representaba *P. M.* Tal vez la respuesta se encuentre no en el documental, sino en el contexto del mismo. Es posible que el comportamiento festivo de los personajes que mostraba el cortometraje no fuera considerado como una expresión revolucionaria correcta y apropiada, en momentos en los cuales el gobierno de Castro asumía una posición defensiva frente a las agresiones de los Estados Unidos y las fuerzas anticastristas... Las imágenes proyectadas en el film representaban prácticas que se consideraban incompatibles con las que deseaba promover el sector más con-

servador del gobierno revolucionario, que simpatizaba con una ideología comunista de dedicación al trabajo y, por tanto, a la construcción del hombre nuevo, que más tarde se proclamaría en “El socialismo y el hombre en Cuba” de Che Guevara (298).

El ethos de *Tres tristes tigres*, más allá de delinear escenarios de consumo y entretenimiento con fines políticos, presenta una mirada crítica frente al consumo cultural y turístico que adopta una espectacularización de la realidad para simplificar identidades y mercantilizarlas. La agudeza narrativa permite comprender que la visión postmoderna que celebra la diferencia es compleja y que, como señala Nelly Richard, la exaltación de lo distinto como un festival exótico, o como complemento de una alteridad, no subvierte; y no es lo mismo que darle al sujeto de esta diferencia el derecho a negociar sus propias condiciones de control discursivo (221). La apelación a un lenguaje del espectáculo en *Tres tristes tigres* expone los mecanismos de representación por los cuales se preparan las imágenes para su aparición, como en el caso de Cuba; y al mismo tiempo permite acceder a la resistencia de ciertos individuos para hacerse visibles, como la Estrella o la elusiva figura de Bustrófedon.

Aliteraciones postmodernas

A lo largo de la novela, tanto el sujeto popular como el sujeto intelectual participan con figuraciones paródicas en el espectáculo codificado por el mercado global. El entrenamiento de la mirada que el espectáculo implica es perturbado en *Tres tristes tigres*, debido a un debilitamiento de la visibilidad cuando los personajes rebasan la economía de la mirada y ya no se puede limitar un objeto en función de lo ya visto. La mirada debe hacerse más cuidadosa y, en sentido, se desautomatiza. Así como La Estrella impone su cuerpo grotesco en el escenario y desencaja la mirada, también Bustrófedon opera activamente sobre los bordes de la semiósfera del *show* narrativo. La palabra “bustrófedon” en su origen griego refiere a un modo de escritura que consiste en escribir un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda, de tal modo que el lector realiza una trayectoria invertida a la usual. Así, el bustrófedon transgrede la acostumbrada interacción visual en el espacio escrito y renueva la relación del lector con la materialidad de las palabras. El personaje Bustrófedon realiza

este efecto en la excentricidad de registro. Su lenguaje se desarrolla como una atomización de lo previsible: “este hombre era una termita que atacaba los andamios de la torre antes de que se pensara levantarla porque destruía todos los días el español” (235). Bustrófedon trabaja a través del silabeo y relocaliza los significados:

me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije al Bustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia Milhizia Milhinda Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevila y empezó a cantar tomando como pie forzado (forzudo) mi Fi Flaro y la evocación de Alicia en el mar y Martí y los zapatos de Rosa aquella canción que dice así con su ritmo tropical (222).

La aliteración compulsiva de Bustrófedon conforma un impulso adánico singular que consiste en nombrar lo ya nombrado para hacer del acto de repetición un acto de creación. La actitud estética de este personaje se entreteje con una actitud revisionista de la condición poscolonial de Cuba. La narración en *Tres tristes tigres* reconoce la saturación de discursos que han atravesado La Habana y los problematiza. Esta ciudad aparece como un medio equívoco y atravesado por una espectacularización exotizante que lo ha definido a lo largo de la historia, y ha sobrepoblado de sentidos su geografía y a sus habitantes. Ante ello, lo que queda es reusar las imágenes reificadas para deformarlas, recrearlas y transformarlas. Por esa saturación simbólica es que se niegan los develamientos posibles y la sección “Algunas revelaciones” aparece totalmente vacía. Así, mediante el personaje de Bustrófedon se señala que no hay tabula rasa que iluminar. Sin poder evitar la presencia de la lógica del espectáculo, se procede a un reconocimiento de la abundancia de imágenes ya existentes y con ellas se reconstruyen significados hasta la extenuación. Sólo la muerte podría detener estas reconstrucciones. De forma anecdótica se apunta que esta pulsión reconstructiva era parte de la biología de Bustrófedon: “un Doctor Schweitzer... abrió su cráneo en forma de B para quitarle los dolores de cabeza, los vómitos de palabras, el vértigo oral, para eliminar de una vez y para siempre (tremenda palabra, eh: *siempre*, la eternidad, el carajo) las repeticiones y los cambios y la aliteración o la alteración de la realidad hablada” (236).

Desde una perspectiva posmoderna, como explica Richard, el *deja vu* de la copia es una hipótesis adulterada que la periferia realiza para ridiculizar la creencia en la integridad del modelo dominante europeo (220). Sin embargo, detrás de la duplicación posmoderna no sólo se sitúa la carcajada inofensiva, sino que, como señala Jean Baudrillard, la parodia realiza su crimen más serio al equiparar sumisión a transgresión, pues cancela la diferencia que sostiene la ley (21). He ahí la efectividad de la reiteración. La rebeldía de la repetición de una gramática cultural ajena en el lenguaje de Bustrófedon y en el de los personajes influidos por él configuran imaginarios inadecuados para ser puestos en escena. Se trata de pasajes elusivos donde Johan Sebastian Bach convive con “Bachata, Bachanal, Baches (que había en el pavimento, rompiendo el continuo espacial del Malecón) (319). En ese sentido, la inventiva de Bustrófedon no deja de ser subversiva para las políticas de representación, pues como señala Baudrillard “La simulación es infinitamente más peligrosa porque siempre deja abierta la suposición que, debajo y más allá de su objeto, la propia ley y el orden no son nada sino simulación” (20).

Por otro lado, la apelación a fuentes de la alta cultura occidental muestra un espíritu iconoclasta por la que, como apunta Murray-Román, Cabrera Infante no desea preservar la Cuba de Batista, sino que muestra la posibilidad de un juego no oficial, donde el ingenio individual necesita evitar las restricciones de un sistema corrupto y violento (104). Murray-Román considera que la soberanía de la creatividad no oficial se encarna en Bustrófedon, para simbolizar una figura de presión y liberación, pues su juego de palabras es resultado de un tumor que presiona su cerebro. Asimismo, la irreverencia de Bustrófedon se respalda en que está más allá de la temporalidad, porque en palabras del personaje Silvestre: “su escritura se justifica porque no tiene sentido de la historia” (353). En ese sentido, la atmósfera del libro se funda en una incertidumbre historiográfica consustancial con una perplejidad espacial. Por ello Cué nota: “Era que este era el centro [de La Habana] sin más explicaciones. Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento. Con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está ya en La Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad y como el sol de este a oeste” (326). El comentario sobre el traslado continuo

del centro de la ciudad da lugar a una reflexión geopolítica en la que Silvestre señala que Batista desea que el centro cruce la bahía cubana, con lo que indicaría la americanización de Cuba, pero a esa provocación Cué replica que su política es no hablar de política. No obstante, lo político se presenta en la novela con sutileza y es una variable crucial para la interpretación. No sólo porque lo político afecta el mundo de los personajes, como la censura que obliga a Códac a pasar de la página de espectáculos a la de actualidad (305), sino porque, como señala Ana Sabau, la novela elabora una pregunta por el lugar que ocupa la política en el espacio literario.

Esta preocupación se observa en las múltiples versiones de la muerte de Trotsky. Según Sabau las versiones no sólo repiten risiblemente un hecho luctuoso, sino que a la manera deleuziana ponen énfasis en que la repetición encarna una diferencia, un desliz de traducción que niega la política y afirma en su lugar un uso particular del lenguaje y una concepción alternativa de la historia (111-122). Las versiones de la muerte de Trotsky imaginan otras formas de narrar lo histórico que encuentra en la reiteración nuevas expresividades y llevan a otra escala la poética aliterativa de Bustrófedon. Ambos procedimientos constituyen una reflexión sobre los mecanismos que administran los múltiples legados que atravesaban La Habana de aquel entonces; particularmente, los que se han vinculado al socialismo. Por ejemplo, se cuenta el gusto que tendría Bustrófedon ante la existencia de un libro escrito al revés, y se nos muestra literalmente una página que es espejo de la anterior (287). El aparente capricho en esta disposición tipográfica toma otros matices cuando se habla de “la teoría de Bustrófedon de que el alfabeto cirílico (como decía él: cyrilic/cilyric) es el alfabeto latino al revés, que se puede leer ruso en un espejo” (392). La semiósfera de *Tres tristes tigres* alberga el componente soviético como presencia no determinante, pero referencial, pues Rusia ocupa un lugar central en la especificidad de las relaciones transnacionales de la isla. No es una presencia accidental en el imaginario de la novela, pues sostiene el campo semántico del texto. No se trata de que el autor tenga o no una propuesta marxista, sino que la huella de la revolución en el proceso histórico cubano tiene un impacto en el horizonte cultural donde se sitúa la novela. La historia homogénea y teleológica quebrada por la revolución hace eco en la novela mediante

la ruptura de una historia unívoca y la apertura de un mosaico de microhistorias y sus usos lingüísticos.

El lugar de enunciación de *TTT* se localiza en junturas y desencuentros culturales en los que el núcleo narrativo se deja entrever en el choque de voces y registros. En observaciones metaliterarias, los personajes Cué y Silvestre hablan de “los contradictorios” como un tipo de escritores sobresalientes por su capacidad de transponer diversos lenguajes. El epítome de ellos sería Ezra Pound y su quehacer literario estaría definido por un mestizaje lingüístico (456). De forma análoga, *TTT* surge del entrecruzamiento discursivo correspondiente a la realidad cubana y a la diversidad cultural de su sociedad. No se trata de la generación de sentidos desde un no lugar, sino desde un foco saturado y sobre-intervenido desde diversas direcciones.

La expectativa dentro de la lógica del espectáculo que se localiza en el trópico conserva un lugar predecible para el sujeto de la transculturación. Es decir, respecto al sujeto que experimenta lo que Fernando Ortiz comprende dentro de la pérdida y desarraigo de una cultura y la creación de nuevos fenómenos culturales (86). En la novela la celebración feliz de una identidad heterogénea está lejos del espíritu de los personajes. Cué, por ejemplo, desdeña la posibilidad de tener alguna herencia india y no cree en la magia de los negros (460-463). Así se presentan sujetos anómalos que no se asimilan llanamente en la categoría de transculturación. Cabe señalar que la exaltación de lo indefinido en la transculturación se nutre del discurso posmoderno, y se relaciona con una visión simplificada de la realidad latinoamericana. Martin Hopenhayn ha señalado, por ejemplo, que el pensamiento posmoderno ha encubierto la crisis económica de Latinoamérica con el eufemismo de una bella anarquía, una heterogeneidad estructural convertida en una combinación creativa de lo moderno y lo arcaico, una encarnación y anticipación de lo posmoderno (100). Más allá de la discursividad celebratoria de la contradicción cultural posmoderna, *TTT* nos muestra los desniveles que la anarquía cultural de un lugar transculturado alberga; es decir, los crudos contrastes entre el mundo blanco, letrado intelectual de clase media privilegiada y el mundo popular negro empobrecido. En ese sentido, la novela opera con referencia a la gramática posmoderna sin embelesarse en una apoteosis de lo múltiple e indeterminado, sino que revela las inequidades que persisten en un mundo que aparentemente ha derrotado

los discursos opresores. De ahí que el foco de su enunciación no apela a la anarquía multivocal, sino a las ficciones discursivas que dan cuenta de una economía irregular de lo visible.

La relación modelo-copia ha explicado la zona de contacto entre la cultura occidental europea y las culturas de Latinoamérica desde la época colonial. Como explica Enrique Dussel la modernidad puede entenderse como la relación dialéctica en la que Europa se constituyó a sí misma como un ego que colonizó una alteridad, y dio origen a un proceso de encubrimiento y equívoco en el reconocimiento de lo no europeo (66). Entonces, la condición colonial de Latinoamérica dio lugar al discurso de dependencia ontológica de fuentes europeas y redujo la identidad de la región a una mera copia. Como señala Roberto Fernández Retamar, esta posición anula la cultura latinoamericana. Sin embargo, esta cultura existe y es una cultura calibán; es decir, que como el personaje de Shakespeare toma las palabras de su opresor para resistir (26). La ansiedad por la definición de lo auténticamente latinoamericano ha sido una constante histórica y ha dado lugar a taxonomías de la mezcla como las categorías de transculturación, heterogeneidad e hibridación. Aníbal Quijano señala al respecto que lo que subyace a esta búsqueda de definiciones de identidad es que la configuración de la realidad no ha perdido la tensión que contiene e impide el proceso histórico de sedimentación que pueda conformar una base sólida de existencia social (209). La idea de un impedimento de consolidación de una identidad latinoamericana dialoga con la espera de una futura integración continental sugerida por Fernández Retamar. En contraste, en la atmósfera semiótica de *Tres tristes tigres* no encontramos una fe en una esencia latinoamericana por concretarse. Sus personajes deambulan con reacciones múltiples por escenarios atravesados por una heterogeneidad cultural propia de un panorama transnacional. Sin embargo, sus acciones no son erráticas, pues puede observarse un patrón de sincronización del diseño de personajes, sus registros y recursos narrativos alrededor de la lógica del espectáculo. Más aun, podemos hablar de autonomía estilística por la que, como indica Roberto Ignacio Díaz, la novela: "*Tres tristes tigres* can be read as part and parcel of the Cuban and Latin American culture. If Carpentier's oeuvre remains to some extent beholden to his 'El barroco y lo real maravilloso' (1975; 'The Baroque and the Marvelous Real'), and Lezama Lima's *Paradiso* (1966) to his *La expresión*

americana (1957), and if Sarduy's diverse essays on the baroque and neobaroque—neobaroque is a term he coined—complement the overarching thrust of his novels, *Tres tristes tigres* emerges unreservedly as its own text" (97).

Finalmente, cabe señalar que la vacilación deliberada sobre las posibilidades de articulación entre las historias de los personajes y su interacción se corresponde con las prácticas lingüísticas inspiradas por Bustrófedon. El carácter fragmentario busca resaltar la intraducibilidad como un atributo que conforma la heterogeneidad de la semiósfera de la novela. En ese sentido, el acto de una escritura no lineal abre sus posibilidades combinatorias y se contrapone a una lógica del espectáculo que fija su representación. Así, esta novela permite explorar las paradojas de la mimesis en un contexto posmoderno y de una Cuba inscrita en un panorama transnacional. En ella la interacción simbólica renueva cartografías. Particularmente, una aproximación a la lógica del espectáculo en *Tres tristes tigres* permite reconocer una estructura de la mirada, donde la producción de significados rebasa la constatación de modelos predecibles. Las puestas en escena admiten la deformación de lo conocido y en ellas se siembran incertidumbres que orillan a los lectores más allá de la univocidad de lo ya visto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres* [1967]. New York: Harper Collins, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Tr. Sheila Faria Glaser. Michigan: The U of Michigan P, 1994.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1970.
- Díaz, Roberto Ignacio. "Lessons of the Baroque in Guillermo Cabrera Infante's *Tres tristes tigres*". Lucille Kerr y Alejandro Herrero-Olaizola, eds. *Teaching the Latin American Boom*. New York: MLA, 2015. 96-106.
- Dussel, Enrique. "Eurocentrism and Modernity (Introduction to the Frankfurt Lectures)". *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995. 65-76.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- García Canclini, Néstor. "The Hybrid: A conversation with Margarita Zires, Raymond Mier, and Mabel Piccini". *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995.