

Prólogo

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor [...]. Quizás los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literaturas, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito [...]. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.

Jorge Luis Borges, "El Aleph"

Una de las características de la llamada modernidad literaria es la discusión, inmanente a los textos, de las posibilidades miméticas de la escritura.¹ Hacia 1900 la práctica de una escritura que refleje la teoría lingüística, la autorreflexión como apriorismo de cualquier texto, la discusión sobre lo insostenible de un discurso referencial o de la dimensión mimética de un texto no se limitaba al lenguaje de la literatura, y en especial al de la novela, sino que el lenguaje en sí se descubrió como incapaz de representar la 'realidad'; hasta la 'realidad extra-textual', el llamado mundo real, fue considerado como producto del lenguaje.

¹ Para la cuestión, a menudo olvidada, de que el concepto de la novela realista no sólo se opone a la escritura no mimética, propia del esteticismo y la vanguardia, sino que también a su vez es un producto de la modernidad, véase Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M., 1992, p. 385: "Denn die Beglaubigung des Erzählten durch eine Realitätsillusion setzt voraus, daß das Erzählte einer solchen Beglaubigung bedarf. Das naive Vertrauen in das Erzählte, das die Märchenerzähler mit ihren Zuhörern verbindet, muß bereits in Frage gestellt sein im Namen eines Wahrheitsbegriffs, der Wahrheit mit Faktizität gleichsetzt [...]. Die illusionserzeugenden Techniken, die man mit dem Begriff des Realismus zusammenfaßt, sind also bereits eine Reaktionsbildung auf einen ersten Schub der gesellschaftlichen Modernisierung".

Para evitar irritaciones quiero aclarar desde ya que la mayoría de las citas de este estudio aparecen en su lengua de origen y sólo en ocasiones especiales se dan en su traducción al castellano.

La insistencia estructuralista en la arbitrariedad de la relación signo-mundo, así como la saussuriana diferenciación entre significado y significante, son el reflejo de un planteamiento filosófico y teórico que se desvió de la concepción tradicional sobre la posibilidad de descubrir ‘la’ verdad, y que (re)conoció todo enunciado definitivo sobre la realidad como inevitablemente provisional, inadecuado y falso.² De este modo, por una parte, la realidad como tal empieza a ponerse en tela de juicio, y por otra el nietzscheano carácter engañoso del lenguaje va pasando al centro de mira.³ El lenguaje es siempre ‘mentira’, de modo que acostumbrarse al carácter metafórico del lenguaje hace que la metáfora retórica misma parezca verdad.⁴

Esta aporía lingüístico-filosófica se intensificará aún más en el proceso literario mediante una consciencia formal del lenguaje que, sobre todo en el género narrativo, descubre como aporía el utópico intento de la representación mimética en el “discours du récit” mismo.⁵ La ‘forma’ lingüística tampoco está sujeta a la voluntad de un sujeto autónomo que la represente: el lenguaje se escapa al control de su autor, de manera que el texto no es fruto de la voluntad autorial, sino que el propio autor se convierte en víctima de su lenguaje.⁶ El lugar del ge-

² Además de los planteamientos lingüísticos de Saussure, véanse también otras investigaciones científicas que, alrededor del 1900 y después, revelaban la aporía del conocimiento y del saber, como por ejemplo el desarrollo del psicoanálisis o, en el campo de las ciencias naturales, el descubrimiento de la teoría de la relatividad y de la relación de indeterminación.

³ Para un mayor acercamiento a la definición nietzscheana del lenguaje como mentira, véase el capítulo I.2.1 de este trabajo, “La escenificación de la mentira en *Tres tristes tigres*, o Sobre la mentira platónica en sentido extramoral”.

⁴ A este respecto véase Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief [Una carta de Lord Chandos]*.

⁵ Cfr. el título del estudio homónimo de Gérard Genette sobre Proust, por una parte, y narratológico, por otra (“Discours du récit”, en ídem, *Figures III*, Paris, 1972, pp. 65-282).

⁶ Dado que esto no sólo debe entenderse como una pérdida, sino también como una posibilidad liberadora, las crisis lingüísticas de 1900 oscilaron siempre entre la melancolía y las más alegres celebraciones, tal como ha indicado reiteradamente Erich Kleinschmidt en *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*, München, 1992. Cfr., por ejemplo, p. 13: “Die Leistungsfähigkeit der Sprache wird so auf der einen Seite suspekt, auf der anderen Seite befreit die Erkenntnis, daß die Sprache autonome Züge aufweist, von hemmenden Einschränkungen. Wenn das Primat der Sprache ohne Rücksicht auf einen Abbildungscharakter anerkannt wird, entbindet dies deren kreative Materialität. Sie wird frei verfügbar und schafft sich so ‘würfelnd’ eine eigene Welt, die nur noch über Erinnerungen und Vorstellungen an der Realität Anteil hat”.

nio romántico es sustituido por la ausencia, por la muerte del autor;⁷ el lenguaje se independiza y deja de ser un medio comunicativo y de conocimiento.

Así pues, en los estudios literarios se ha formado el concepto de una intertextualidad inevitable, que no sitúa al texto aislado en el centro de interés — como universo de un creador —, sino que más bien da paso a la imagen de un “universo textual”,

in dem die einzelnen subjektlosen Texte in einem *regressus ad infinitum* nur immer wieder auf andere und prinzipiell auf alle anderen verweisen, da sie ja alle nur Teil eines “texte général” sind, der mit der Wirklichkeit und Geschichte, die immer schon “vertextete” sind, zusammenfällt.⁸

De este modo, la ‘función referencial’ del lenguaje queda cada vez más en segundo plano: el lenguaje sólo puede nombrarse a sí mismo, de modo que sólo habla de sí mismo y no del sujeto que lo utiliza ni de un mundo ‘extratextual’. Cada texto representa su propia intransitividad, dado que el signo lingüístico nunca puede ser propio, sino que, como figura, remite a otros signos lingüísticos; así, sólo pone en escena su propia fuerza diferenciadora.

Este alejamiento radical de la pretensión mimética, según la cual la lengua podía nombrar el mundo y la realidad, trae consigo, sin duda, mucho conocimiento de causa del lenguaje, un medio tan omnipresente como híbrido. Sin duda, en sentido estricto, ningún sujeto puede dominar el lenguaje (un lenguaje que ya existía antes que él y que se proyecta mucho más allá de su propia persona), pero la hipótesis de que los signos lingüísticos no permiten ningún tipo de referencialidad o de control aunque sea aproximativo del autor sobre su texto conduce a una creencia igualmente errónea aunque directamente inversa a la de que los signos lingüísticos pueden controlarse o someterse a la voluntad de su autor:

Denn wenn der referentielle Gehalt einer Äußerung auch unverlässlich ist und sich durch keinen dialektischen Kunstgriff sicherstellen läßt, so wäre die Behauptung, sie sei ein von allen referentiellen Bezügen freies Spiel von Signifikanten, ihrerseits not-

⁷ Cfr. Roland Barthes, “La mort de l’auteur” (1ª ed. 1968), en ídem, *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, pp. 61-67, así como Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1ª ed. 1969), en ídem, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I: 1954-1969, editado por Daniel Defert y François Ewald, Paris, 1994, pp. 789-821.

⁸ Manfred Pfister, “Konzepte der Intertextualität”, en Ulrich Broich/Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, 1985, pp. 1-30. Aquí p. 9.

wendig referentiell. Kein Text hat die Macht, die Möglichkeit auszuschließen, daß er die Wahrheit —oder zumindest etwas Wahres— sagt; aber keiner vermag diese Wahrheit zu verbürgen, weil jeder Versuch, sie sicherzustellen, die Indetermination seiner Bedeutung profilieren muß.⁹

Así pues, si el lenguaje —y sobre todo la literatura— debe entenderse, por una parte, como un compuesto de un poder significativo referencial, propio, y otro impropio, figurativo, como una pérdida siempre inminente de referencialidad dada la capacidad de los signos lingüísticos de remitir siempre más allá de un significado fijo, pero por otra parte, como la posibilidad de que, precisamente en los géneros narrativos, la referencialidad como tal —aunque continuamente pospuesta— pueda ocurrir, la búsqueda de un emisor o autor de los signos y de su relación con su texto sigue siendo posible. Que el lenguaje no pueda retratar nada sin presentar a su vez al resultado de su retrato como construcción lingüística y por ende arbitraria, se ha convertido ya prácticamente en un cliché tanto de los estudios literarios como de las reflexiones poetológicas. Hasta ese tipo de texto narrativo que, tradicionalmente y por definición, se ha considerado reproducir la realidad, la autobiografía, ha pasado a ser sospechoso a causa de un escepticismo lingüístico generalizado y ya no existe —y mucho menos puede producirse— sin una discusión lingüística crítica de su propio proyecto.¹⁰ Pero partir de todo esto para sacar conclusiones sobre la “muerte definitiva del autor” implica la misma ceguera que intentar descubrir las intenciones autorales. Los planteamientos narratológicos, sobre todo, han intentado representar la fractura de la voluntad expresiva del autor al trasladarse al texto, y de este modo reducir el análisis a una instancia narrativa situada entre el autor y el texto, esto es, entre el autor y la historia narrada, pero esta apodíctica omisión del autor resultará problemática a más tardar al enfrentarse con dos o más textos que llevan la misma firma. Aunque parece que en principio el concepto de ‘texto’ que resulta de los esfuerzos estructuralistas, ya etimológicamente hace referencia a la superposición de varios niveles narrativos¹¹ —al estilo de los palimpsestos— que por su interrelación y mutua dependencia en el tejido ya

⁹ Werner Hamacher, “Lectio. De Mans Imperativ”, en ídem, *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a. M., 1998, pp. 151-194. Aquí p. 167.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, *Roland Barthes par Roland Barthes*, o *Le miroir qui revient* de Alain Robbe-Grillet.

¹¹ Genette, por ejemplo, disecciona el “récit” y lo divide en tres clases: en primer lugar, el modo de presentar las historias narradas en el texto (“discours”); después la propia

no dependen de un autor claramente definible, cabe preguntarse hasta qué punto existe un tejido (intratextual) entre los diferentes ‘textos’ de un mismo autor, lo cual nos conduciría precisamente a la cuestión de la autoría como reflejo de la autoescenificación.

* * *

Sobre todo un autor como Guillermo Cabrera Infante, que juega con su propia ‘figura’ (en sentido retórico) e introduce en su obra ‘auto(bio)grafismos’ para destruirlos o citarlos paródicamente a posteriori; que cambia continuamente de firma con el paso de los años (y los textos) para intentar ofrecer, no obstante, una traducción de su nombre a partir de un seudónimo; que no sólo anhela la eliminación de las fronteras entre la literatura y el campo extraliterario, sino que defiende siempre y representa personalmente¹² un concepto de “libro”¹³ más allá de las fronteras entre los géneros, da pie a una reconsideración del axioma sobre “la muerte del autor”. Pero al mismo tiempo, evidentemente, esta cuestión de la ‘autoría’ no puede volver a tratarse como si el autor constituyera una autoridad indiscutible sobre su texto para negar así las posiciones de la teoría literaria desde los años sesenta y volver a una ‘interpretación biográfica’ que, al más puro estilo detectivesco, buscaba indicios de la vida del autor que le sirvieran de claves para la comprensión del texto. Aquí, por el contrario, intentaré demostrar que en el caso de Guillermo Cabrera Infante, pese a — o quizá gracias a — la manifiesta discusión sobre la dinámica propia del lenguaje, que a priori impide cualquier control autorial y traducción (de verdad, realidad,

historia narrada (“histoire”); y finalmente la organización lingüística de la narración (“narration”). Cfr. Gérard Genette, “Discours du récit”, op. cit. En mi análisis de los textos de Guillermo Cabrera Infante volveré repetidamente a la conceptualización de *histoire* y *discours*.

¹² De este modo, por ejemplo, las entrevistas también pueden ser un modo de continuar con la escritura de *Tres tristes tigres* o *La Habana para un Infante difunto*. Véase al respecto el capítulo II.3.2’ de este trabajo: “Sobre la oralidad que quiso atrapar la escritura: entre-vistas como poética de la autoescenificación”.

¹³ Guillermo Cabrera Infante prefiere hablar de sus libros en lugar de sus novelas, críticas de cine o ensayos. Véanse al respecto los requerimientos hechos a Jacobo Machover en la entrevista que éste le hizo: “La ciudad-fantasma” (en Jacobo Machover, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante [Ensayo a dos voces]*, Miami, 1996, pp. 107-124. Aquí p. 115): “¿Por qué tú no los llamas libros, porque la etiqueta de novela es la de mis editores? A mí me incomoda mucho, realmente, pensar en estos libros como novelas”.

pasado o nombre propio) en el texto, un álter ego afecta siempre a los libros como figuración de la ‘autoría’, y —consciente de una coherencia imposible— los marca como el fantasma de la ausencia autorial en el nombre del autor mismo.¹⁴ De este modo, es justamente a través de la ausencia del autor como éste logra reinscribirse cual fantasma que regresa a su hogar o texto.

Sea como fuere, este juego de la ‘autoría’ que se proyecta en los textos de Guillermo Cabrera Infante sólo puede entenderse desde la base de un agotamiento radical del lenguaje que precisamente pone en escena la arbitrariedad y figuración de los signos lingüísticos en su ineludible *différance*¹⁵ y de este modo escenifica la falta de poder y la impotencia del que registra el lenguaje como experiencia necesaria de la pérdida —una experiencia que recién provoca la voluntad de inscribirse del autor. De ahí que pese a los intentos autoriales de restablecer el vínculo entre un lenguaje lúdico e impropio que se sustrae al poder del autor y una autoridad expresiva que se inscribe en los textos, el aspecto de la retoricidad de cada enunciación —tan radicalizada precisamente en el caso de Guillermo Cabrera Infante— deba situarse en el centro de la observación crítica. Para ello se impone en primer término un estudio detallado y conciso de *Tres tristes tigres*.

Este texto radicalmente moderno, que pone en escena la siempre arbitraria relación entre significado, significante y referente mediante continuos juegos de palabras y una deslumbrante pirotecnia lingüística, ha sido ya muy discutido y estudiado¹⁶ y no parece precisar ninguna nueva lectura. Tras los primeros trabajos, dedicados a la cuestión casi aporética de la existencia o abolición de una estructura novelesca básica,¹⁷ y tras el extenso e insoslayable estudio debido a

¹⁴ Esta marcación no es uniforme, sino que su claridad varía de unos textos a otros, e incluso también en el interior de un mismo libro. En el texto “reflektiert sich das Ich nicht als personale Identität, sondern tauscht sich in die weitläufigen und komplizierten Modalitäten des Sprachvorgangs ein. Das Spektrum, das dabei herauskommt, reicht von dichter Präsenz bis zum weitgehenden Verschwinden” (Erich Kleinschmidt, *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen y Basel, 1998, p. 63).

¹⁵ Para el concepto de la *différance*, véase el capítulo I.2.2 de este trabajo, “‘Los debutantes’ de la mentira: la culpa como causa y efecto del relato”.

¹⁶ En lo que sigue me limito a abordar ciertas líneas directrices extraídas de los numerosos estudios dedicados a *Tres tristes tigres*, sobre todo en Estados Unidos. A lo largo de mi estudio, no obstante, se encontrarán muchas referencias a la bibliografía sobre *Tres tristes tigres* que aquí no puedo mencionar.

¹⁷ Cfr. sobre todo Emir Rodríguez Monegal, “Estructura y significación de *Tres tristes tigres*”, en Julián Ríos (sel.), *G. Cabrera Infante*, Madrid, 1974, pp. 81-127; Luis Gregorich, “*Tres tristes tigres*, obra abierta”, en *ibidem*, pp. 129-155; Julio Matas,

Rosa Pereda,¹⁸ el interés se desplazó hacia otros aspectos, relacionados principalmente con los conceptos teóricos bachtinianos de la carnavalización, la polifonía y la dialogicidad, y pasó a provocar una discusión semiológica del texto que partía de la incuestionable intertextualidad del lenguaje¹⁹ o servía de ejemplo para el cruce intermedial de los relatos narrativos y cinematográficos.²⁰ Además, tanto *Tres tristes tigres* como toda la producción de Guillermo Cabrera Infante estuvo siempre en el centro del debate político entre los seguidores de Castro y los exiliados cubanos, lo cual no sólo condujo al intento de obtener una referencialidad unívoca del texto, sino también a la creación de polémicas invectivas.²¹

Pero aunque los críticos se han dedicado ya a muchos aspectos de *Tres tristes tigres*, falta un estudio exhaustivo que por una parte realice una lectura de esta novela partiendo de la producción de Guillermo Cabrera Infante en su totalidad y por otra se ocupe de la extraña oscilación de *Tres tristes tigres* entre la ilustración de su propia figuración y el reiterado intento de marcar su referencialidad mediante la introducción del propio autor en el texto (que así reafirma

“Orden y visión de *Tres tristes tigres*”, en *ibídem*, pp. 157-186; Julio Ortega, “An Open Novel”, en *Review* 72 (1971-1972), pp. 17-21.

¹⁸ Rosa Pereda, *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, 1978.

¹⁹ Cfr. sobre todo M.-Pierrette Malczuzynski, “*Tres tristes tigres* or the Treacherous Play on Carnival”, en *Ideologies and Literatures: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* 3 (15), 1981, pp. 33-56, así como Ardis L. Nelson, *Guillermo Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Newark, 1983. Además de estos eminentes trabajos en relación con los conceptos generales de carnavalización e intertextualidad, otros estudios trabajaban comparativamente y se ocuparon de Guillermo Cabrera Infante en relación con otros autores concretos. A este respecto véanse, entre otros, Dje-lal Kadir, “Stalking the Oxen of the Sun and Felling the Sacred Cows: Joyce’s *Ulysses* and Cabrera Infante’s *Three Trapped Tigers*”, en *Latin American Literary Review* 8 (1976), pp. 15-22; Juan Goytisolo, “Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*”, en *ídem*, *Disidencias*, Barcelona, 1977, pp. 193-219; William L. Siemens, “Mirror and Metamorphosis: Lewis Carroll’s Presence in *Tres tristes tigres*”, en *Hispania* 62 (1979), pp. 297-303; Vicente Cabrera, “Diálogo de *Tres tristes tigres* y una *Cobra* con Cervantes y Góngora”, en *Cuadernos Americanos* 39, 1 (1980), pp. 114-123.

²⁰ Pero esto, sobre todo, desde una perspectiva temática. Véanse especialmente los trabajos de Kenneth E. Hall, como por ejemplo “Cabrera Infante and the Work of Alfred Hitchcock”, en *World Literature Today* 61, 4 (1987), pp. 598-600, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Newark, 1989, o “Zazie and the tigers”, en *Hispanófila* 35 (1992), pp. 45-53. Véase también Ardis L. Nelson, “*Tres tristes tigres* y el cine”, en *Romance Quarterly* 29, 4 (1982), pp. 391-404.

²¹ Véase como ejemplo la destructiva y obcecada crítica a Guillermo Cabrera Infante por Lisandro Otero, “La casta de Caín”, en *La Gaceta de Cuba* 4 (abril 1994), pp. 52-54.

su control sobre el enunciado precisamente a causa de su puesta en escena de la arbitrariedad y del dinamismo propio del lenguaje).²² Tampoco la reveladora lectura que Stephanie Merrim hace de *Tres tristes tigres* como prototipo de la “Novel of Language and Linguistic Motivation”²³ considera esta oscilación: es cierto que analiza la “remotivation”²⁴ del lenguaje que se produce en esta novela, pero al final llega a la conclusión de que en *Tres tristes tigres*, los actos de creación lingüística —como la formación de neologismos o los juegos de palabra tan abundantes en los textos de Cabrera Infante— imitan la esencia misma del lenguaje, que consiste justamente en su arbitrariedad.²⁵ En consecuencia,

²² Curiosamente, la relación en *Tres tristes tigres* entre el escepticismo lingüístico y la voluntad del autor de inscribirse en el texto y reafirmar su control pese a la escenificación de lo imposible de una referencia inequívoca ha sido precisamente percibida por esa fracción de la crítica literaria que no podía más que despreciar el radicalismo de ese proyecto de escritura y que sólo apreciaba una “obra cerrada”: “Cuánta tontería pura y llana, cuánto divertimento de Cabrera Infante, que pretende —quizá ni siquiera lo pretenda— justificar páginas en blanco, dibujitos, páginas escritas al revés o llenas con una sola y misma palabra, larguísimos diálogos pedantesco-chistosos, con el desarrollo de una supuesta narración. Porque no la hay, no hay narración, no hay personajes —si exceptuamos a La Estrella y alguno más—: Arsenio Cué, Silvestre y Ribot son uno solo, iguales sin materia personal. Cuentan cada uno sendas partes de la novela, y piensan igual, dicen las mismas estupideces, hacen los mismos juegos de palabras. Son, a fin de cuentas, Cabrera Infante hablando y hablando de sí mismo...” (Julio E. Miranda, “*Tres tristes tigres*”, en *Cuadernos hispanoamericanos* 220 [abril 1968], pp. 201-205).

²³ Cfr. Stephanie Merrim, *Logos and the Word. The Novel of Language and Linguistic Motivation in “Grande Sertão: Veredas” and “Tres tristes tigres”*, Bern/Frankfurt a.M./New York, 1983.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 51: “Wordplay accepts as a given the arbitrariness of language and departs from there in its project of remotivation; instead of denying the gap between sign and referent, signifier and signified, wordplay accentuates and builds upon it. As a result of the failure of language to successfully translate reality or a given message, wordplay chooses to de-emphasize the signified. Splitting the sign wide open, wordplay takes refuge in the signifier [...]. By taking recourse to the signifier, and the phonically determined association of signifiers, this new idiom attains to what can be seen as an autonomous and non-referential language, giving (at least) the *illusion* of an absolute structure, independent of reality, and complete in and of itself. Under these conditions language can no longer be accused of betraying reality or even meaning, since it is faithful only to its own origins in the linguistic code [...]. Wordplay [...] creates meaning, but it is a new non-contextual meaning determined by the interplay of signifiers that is produced, and thus an *inversion* or distorted double of the rational meaning imparted by communicative discourse”.

esta remotivación significa a la vez un rechazo a la concepción adámica del lenguaje, y una afirmación del texto como constructo exclusivamente artificial y sin ninguna referencialidad o relación entre los signos y el mundo:

Remotivation, then, need not imply a return to Adamic language where word and thing were identical, but may also entail, as in *TTT*, an affirmation of the word as non-referential and absolute construct.²⁶

* * *

El presente trabajo, en cambio, pretende demostrar hasta qué punto el escepticismo lingüístico de Guillermo Cabrera Infante, que se manifiesta sobre todo en *Tres tristes tigres*, está complementado siempre por el intento de una reapropiación lingüística del mundo, que se realiza a través de una *ré-écriture* infinita. Esta *ré-écriture* se pone en escena tanto en el interior del texto, mediante las inscripciones del nombre del autor,²⁷ como de manera intratextual, mediante la

²⁶ Ibídem, p. 52. Al respecto del intento utópico (que tanto ha marcado la cultura europea) de constituir o reconstruir un lenguaje perfecto basándose más o menos en un “lenguaje adámico”, compárese Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, 1993. Para el “lenguaje adámico” y su caotización babilónica véase, sobre todo, ibídem, “Da Adamo alla *confusio linguarum*”, pp. 13-30. El hecho de que el lenguaje adámico se encuentre en un punto de indecisión entre la creencia en una correspondencia *res-verba* esencialista y la idea del lenguaje como convención arbitraria parte, según Eco, de la ambivalente versión de la Vulgata, en la que se dice que “Adamo ha chiamato i vari animali *nominibus suis*, e a tradurre ‘coi loro nomi’ non si risolve nulla [...]. Ogni nome dato da Adamo è il nome che *doveva* avere l’animale a causa della sua natura o quello che il Nomoteta ha deciso arbitrariamente di assegnarli, *ad placitum*, istaurando così una convenzione?” (ibídem, p. 14). Véanse en este contexto las tres primeras estrofas de Jorge Luis Borges en “El Golem” (en *El otro, el mismo*): “Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de la rosa está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*. // Y, hecho de consonantes y vocales, / Habrá un terrible Nombre, que la esencia / Cifre de Dios y que la Omnipotencia / Guarde en letras y sílabas cabales. // Adán y las estrellas lo supieron / En el Jardín. La herrumbre del pecado / (Dicen los cabalistas) lo ha borrado / Y las generaciones lo perdieron” (citado en Jorge Luis Borges, *Obras Completas I*, ed. Carlos Frías, Buenos Aires, 1974, pp. 885-887. Aquí p. 885).

²⁷ Como explicaré más adelante, en *Tres tristes tigres* el muro paratextual se volverá frágil dada la introducción de las iniciales del autor al final del texto; así, los propios paratextos entran a formar parte del universo diegético y, por otra parte, se reescribe el capítulo de “Los visitantes”.

reescritura continua y las estrategias para renovar y recrear los propios textos en textos posteriores. Ningún escrito es definitivo, cada uno está sometido a un continuo proceso de reescritura, sus ‘fronteras’ son siempre provisorias. Así, Guillermo Cabrera Infante intenta reapropiarse retrospectivamente de sus textos, incluso después de su publicación, y dejar constancia de su ‘autoridad’ sobre ellos.

Dado que estos intentos de reapropiación retrospectiva suceden sobre todo en nombre del autor como ‘poder absoluto y creativo’ que busca afirmarse pese a la consciencia de una implicación apriorística e intrínseca en la intertextualidad del lenguaje, es precisamente la interacción de los textos, su técnica de citación y su recontextualización recíproca lo que debe convertirse en el objeto principal del análisis. En este sentido, la escritura de Guillermo Cabrera Infante se ve constituida por la paradójica simultaneidad del escepticismo lingüístico y la confianza en el lenguaje. Aunque en *Tres tristes tigres* el autor pone en escena de un modo radical su renuncia a cualquier posibilidad de realizar una ‘traducción’ en —o mediante— el lenguaje y por ende vacía la lengua de toda pretensión mimética, en el contexto de la totalidad de sus textos, manifiesta continuamente el intento de relacionar de manera retrospectiva el texto con el autor a través de la escenificación de su firma y de remotivar el lenguaje en sus intentos de inscribirse en el texto. Parece como si, al resaltar conscientemente la experiencia de carencia inherente al lenguaje —la elipsis que está en la base de toda escritura y todo acto del habla—, la lucha de poder que se produce entre el autor y el texto, entre la autoría proyectada desde la producción y el lenguaje al que no se puede acceder físicamente, se convirtiera en el punto de partida —o el punto de huida— de una escritura que afirma la infinidad de esta lucha en el sentido de falta de inicio y de final, y que precisamente por ello hace posible la reapropiación autorial del texto.

De este modo, también la escritura sobre Guillermo Cabrera Infante se ve continuamente enfrentada al dilema que se refleja en la técnica de republicación del autor cubano; a saber: la falseadora sucesión y linealidad de la escritura. Para prevenir la impresión de que los textos de Cabrera Infante se han escrito ‘en fases’ (y de paso para esbozar la infinidad de su proyecto en la construcción de mi estudio mismo), los capítulos de la segunda parte del presente libro (“La reapropiación retrospectiva, o La escenificación de la remotivación”) pretenden ser reflejos de los de la primera (“*Tres tristes tigres*, o El vaciamiento de la lengua”). Mediante la repetición de los enfoques para la lectura de *Tres tristes tigres*, en la segunda parte de mi libro, intentaré mostrar que tanto la puesta en escena de la infinita fuerza remitosa del lenguaje, que supera todo tipo de intención autorial, como la renuncia a una relación ‘directa’ entre lengua y mundo,

se convierten precisamente en premisa de la escenificación de una autoría que se enfrenta al lenguaje. Paralelismo entre el gesto destructor del lenguaje y el adámico; simultaneidad entre el proyecto auto(r)-destructor y el constitutivo: en Guillermo Cabrera Infante toda descripción se convierte en una ‘de-scripción’ que a su vez conduce a una ‘in-scripción’. A esta radical falta de inicio y de final sólo puede corresponder un análisis que no pretenda obviar el hecho de que en los textos de y sobre Cabrera Infante es imposible que exista una meta, en el sentido de punto definitivo y final.²⁸ Como en el caso de *Alice*, tan admirada por Cabrera Infante, sólo puedo proponer el intento de pasar al otro lado del espejo, para volver a cruzarlo de vuelta, y viceversa.²⁹ Y, del mismo modo que el gato de Alicia intenta cazar su propia cola, este trabajo no intentará negar que, en el fondo, también se muerde la cola. En la literatura moderna, la famosa ‘cinta roja’ se ha convertido en una ‘cinta de Moebius’³⁰ y ha encontrado la cuarta dimensión.³¹ Y el análisis crítico no puede simular que no lo ve.

Wenn sie [la crítica literaria; C. H.], wie sie es muß, der aporetischen Logik der literarischen Sprache —und der Sprache überhaupt— folgt, kann sie nie etwas anderes sein als die Allegorie der Unabschließbarkeit ihres eigenen Projekts.³²

Aquí llegamos.

²⁸ Véanse sobre todo las explicaciones del capítulo 0’ de este trabajo: “La escenificación del final, o ‘Meta-Final’”.

²⁹ El “y viceversa”, que, como la escritura bustrofedónica (a la que me dedicaré especialmente en el capítulo I.3.4.b de este trabajo: “‘Rompecabeza’ como juego de palabras sin ‘revelaciones’. Sobre el acéfalo Bustrófedon”), resalta el carácter reversible, como de espejo, de lo que se dice, impera en todos los textos de Guillermo Cabrera Infante y aparecerá continuamente en este trabajo como cita indirecta del autor.

³⁰ Sobre la cinta de Moebius véase el capítulo I.3.3 de este trabajo: “La escritura como recuerdo entre los tiempos”.

³¹ “Quieres convertir la calle en una cinta de Moebius [...] sabes que quieres continuar la carrera hasta encontrar no La Habana, sino la cuarta dimensión, que quisieras que quisieras que la calle, continuada, fuera más que un círculo una órbita temporal, que este es tu trompo del tiempo” (*Tres tristes tigres*, “Bachata”, 355-356; para la edición citada véase la nota 1 del siguiente capítulo).

³² Werner Hamacher, “Lectio. De Mans Imperativ”, op. cit., p. 175.