



Alea: Estudios Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Hernández, Leonardo Javier Rodríguez

La salvaje belleza de la vida. Cuerpo y escucha en *Tres tristes tigres*

Alea: Estudios Neolatinos, vol. 24, núm. 2, 2022, Mayo-Agosto, pp. 139-155

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224208>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33072207009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA SALVAJE BELLEZA DE LA VIDA. CUERPO
Y ESCUCHA EN *TRES TRISTES TIGRES*
THE WILD BEAUTY OF LIFE. BODY AND LISTENING
IN THREE TRAPPED TIGERS

Leonardo Javier Rodríguez Hernández

ORCID 0000-0002-9395-6436

Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil

Resumen

El presente artículo propone una interpretación de La Estrella en *Tres tristes tigres* como una figura al margen del canon de la literatura cubana. Si para Lorenzo García Vega, el canon consistía en la polaridad madre-miliciana, en el personaje de Cabrera Infante hay una protagonista nocturna que desacata a la vez la domesticidad maternal originista y el belicismo revolucionario. La Estrella es caracterizada por el narrador Códac a través de su voz oceánica y su cuerpo monstruoso; su presencia opera una iniciación a una escucha abismal en el narrador. En juego con el concepto de reconocimiento propuesto por Paul Ricoeur, de la teoría de lo grotesco de Wolfgang Kayser y de la tipología de la escucha de Roland Barthes, “Ella cantaba boleros” se interpreta como una transformación paródica de la épica. La sobrevivencia ocurre a través de la memoria novelesca, matriz de la narración. La Estrella es una sinécdoque de La Habana que desaparece.

Palabras clave: Cabrera Infante; grotesco; escucha; Cuba.

Resumo

Este artigo propõe uma interpretação de La Estrella em *Tres tristes tigres* como uma figura marginal em relação ao cânone da literatura cubana. Se para Lorenzo García Vega o cânone consistia na polaridade entre a mãe e a miliciana, na personagem de Cabrera Infante há uma protagonista noturna em desacato tanto da domesticidade materna *originista* quanto do belicismo revolucionário. La Estrella é caracterizada pelo narrador Códac pela sua voz oceânica e por seu corpo monstruoso; sua presença opera uma iniciação a uma escuta abismal no narrador. Em jogo com o conceito

Abstract

This article proposes an interpretation of Estella in *Three Trapped Tigers* as a marginal figure of the Cuban literary canon. Whereas for Lorenzo García Vega, the canon consisted of the mother-militia woman polarity, Cabrera Infante's character is a nocturnal protagonist who disregards both the *Origenist* maternal domesticity and the revolutionary warmongering. The narrator Códac characterizes Estella through her oceanic voice and monstrous body; her presence operates as an initiation to a kind of abysmal listening in the narrator. Playing with Paul Ricoeur's concept of



de reconhecimento proposto por Paul Ricoeur, a teoria do grotesco de Wolfgang Kayser e a tipologia da escuta de Roland Barthes, “Ella cantaba boleros” é interpretada como uma transformação paródica do épico. A sobrevivência ocorre por meio da memória romanesca, matriz da narração. La Estrella é uma sinédoque da Havana que desaparece.

Palavras-chave: Cabrera Infante; grotesco; escuta; Cuba.

recognition, Wolfgang Kayser's theory of the grotesque, and Roland Barthes's typology of listening, “Ella cantaba boleros” (“She Sang Boleros”) is interpreted as a parodic transformation of the epic narrative mode. Survival occurs through novelesque memory, the matrix of the narration. Estella is a synecdoche of a vanishing Havana.

Keywords: Cabrera Infante; grotesque; listening; Cuba.

Lorenzo García Vega señaló en *Los años de Orígenes* (1979) la mudanza en la representación de las figuras femeninas en la literatura cubana del siglo XX: de la madre cálida y cuidadora en Lezama y los demás escritores origenistas, a la miliciana patriótica de la literatura posterior a la Revolución, ya presente en el grupo organizado alrededor del suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1961), dirigido por Guillermo Cabrera Infante (1929-2005). Partiendo de ese antecedente, me pregunto: ¿falta calidez en el relato de Códac sobre La Estrella, la bolerista negra de *Tres tristes tigres* (1967)? ¿Falta, por otro lado, intención política? ¿En qué consiste en verdad la relación entre esos dos personajes? ¿No conjuga el narrador en la figura de La Estrella una expresión a la vez poética y política? La mayoría de los críticos de la novela ha negligido estos aspectos del personaje así como su protagonismo en la configuración de la subjetividad narrativa de Códac y del modo elocutivo en que opera.¹ David Gallagher advirtió tempranamente que el mundo nocturno de *Tres tristes tigres* es “de hecho el mundo de La Estrella, una mujer que podía insuflar sentimiento auténtico aun en la canción más comercial” (GALLAGHER, 1973, p. 169)²; La Estrella rige en el *chowcito*, para Gallagher, el alma de la novela, la familia de la noche cuyo dolor (pudoroso en los narradores, explícito en La Estrella) es la pobreza. Carmen Bustillo reafirmó que a la descripción de La Estrella “pertenecen algunas de las páginas más intensas y a la vez más grotescas de todo el relato” (BUSTILLO, 1990, p. 253), no sin observar en su figura el eje fortuito de “La única historia que ofrece continuidad” en la novela, “narradas por un Códac que sólo parecería existir para transmitir la imagen de la cantante negra” (BUSTILLO, 1990, p. 247).

¹ Cf. Rodríguez Monegal, 1968; Ortega, 1969; Rosa, 1970; Matas, 1976; Goytisolo, 1976; Merrim, 1985; González Echevarría, 2000; Ponte, 2017.

² Mi traducción. En el original: “...the world of La Estrella in fact, a woman who can lavish real feeling upon the most commercial song”.

La significación del capítulo, sin embargo, no se reduce a esas interpretaciones: La Estrella no es solo el alma musical de la noche de *Tres tristes tigres*, ni la figura totémica de Códac. Propongo en este artículo una lectura de “Ella cantaba boleros” a partir del tema del luto jubiloso de la ciudad nocturna que atraviesa *Tres tristes tigres*, a la vez que una elucidación de sus dispositivos narrativos. “Ella cantaba boleros” constituye una épica paródica de la noche habanera. En su rememoración de La Estrella, Códac se inventa a sí mismo como narrador. La Estrellano es apenas la musa sino el fantasma matrinal de la narración.

Al adentrarse en el *night-club* Las Vegas, después de conversar con el productor en desgracia Vítor Perla y sumergirse en la “penumbra profunda” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 68) con la *sirena* Irenita, Códac presencia un espectáculo inaudito. La Estrella, sin acompañamiento instrumental, canta una *canción desconocida*. Más que espectáculo, en verdad: para Códac, un acontecimiento transformador. La aparición de aquella mujer negra es contada por Códac como una epifanía paródica, una revelación vocal mediada por la enormidad grotesca de su cuerpo. La Estrella canta a capela, pero antes de Códac oírla cantar, se le aparece. Una aparición cuya significación parece ser el único en considerar: ni Vítor Perla ni Irenita, los acompañantes de Códac aquella noche, se dan por enterados de su insólita singularidad. Su descubrimiento es el ápice emocional de su rapsodia elegíaca y aun de *Tres tristes tigres*. La Estrella no apenas *representa* sino que *encarna*, para Códac, “la salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 69). El encuentro con La voz de La Estrella es una experiencia iniciática para Códac; no solo una visión. Una experiencia transfiguradora que se da a través de la fabulación y el lenguaje, como écfrasis. El sacudimiento emocional corresponde al nacimiento de una canción: Noche de ronda nace en “Ella cantaba boleros”, donde la matriz germinativa del canto no es otra que La Estrella. Para Códac, el descubrimiento de La Estrella representa también el fin de una cierta orfandad o inercia existencial. La Habana, a partir de ese momento, gana un eje simbólico. Mientras La Estrella es el comienzo –la musa habanera– de la memoria, Códac es el principal narrador en sentido benjaminiano de *Tres tristes tigres*, aquel que transmite experiencias comunitarias (BENJAMIN, 1991).

Tampoco hay solo calidez en la relación de Códac con La Estrella. Pues está también el descubrimiento de esa otra Estrella, la Estrella Rodríguez, una Estrella sin linaje ni audiencia, alojada en casa de Alex Bayer, ya desesperado por verla partir o alcanzar el éxito (lo segundo por lo primero). Pero, ¿a qué se debe el afán de lanzar al estrellato a La Estrella? La Estrella comparte con otros personajes de *Tres tristes tigres* un sueño de gloria vinculado al espectáculo. De allí que Códac –en esto casi un moralista barroco– hable de su “vanidad monstruosa”, de su deseo no solo de triunfar sino de ser admirada, de verse

encumbrada por los otros. Códac mismo ha querido interceder a su favor. En la cuarta sección de “Ella cantaba boleros” quiere convertirse en el empresario de La Estrella e invita a una reunión para que *todos* la oigan. Códac parece conocer a todo el mundo en La Habana, desde el glosolálico Bustrófedon al crítico Rine Leal pasando por los cantantes Beny Moré y Elena Burke (a Alejo Carpentier, voz autorizada de la historiografía musical cubana, finalmente no lo invita). Y La Estrella no aparece. Después de buscarla por La Rampa, que es la zona de La Habana donde *todo* ocurre, y encontrarla comiendo algo en un bar, La Estrella decide acompañarlo a la reunión. Pero La Estrella, en el momento en que los amigos de Códac se disponen a escucharla, no canta.

Códac sabe ahora de la inadecuación (una inadecuación asombrosamente expresada por el silencio) de La Estrella. Fuera del *chowcito*, ¿no es la voz una falta en La Estrella? Dos instancias discursivas se entrelazan en *Tres tristes tigres*: fonía y grafía. Ambas se resuelven como simulacro o performance, ya ingenioso o ingenuo. No solo la pasión por la letra se expande a una frenética y aun ecológica³ locuacidad, sino que la oralidad se registra como letra escénica. A propósito de la diferencia entre letra y voz, Nicolás Rosa escribió: “La escritura, el grafo, es siempre el intento de lograr el carácter civilizador de la marca, de la huella escrita, que se opone a la marca “salvaje” y bárbara de la fonía” (ROSA, 1992, p. 62). *Tres tristes tigres* trastoca esta dicotomía. Pues el carácter cristalizado de la escritura –el estilo– es parodiado metódicamente en la novela (de forma explícita en las parodias sobre el asesinato de Trotsky y en la no menos paródica estancia del señor Campbell y esposa en La Habana). Lo *salvaje* aparece como un tópico para referirse a una emoción relegada, encubierta o secreta que finalmente adquiere un lugar, un tiempo y una voz.

Hay un parentesco narrativo entre la voz de La Estrella y el repique de los cueros de Eribó. Uno y otro dilatan, por así decirlo, las entrelíneas del canon musical cubano. El *pathos* vocal de La Estrella queda registrada apenas por la memoria de Códac. Su único disco grabado, según el memorialista, es apenas la sombra de su voz. A La Estrella hay que oírla de cuerpo presente. La improvisación extática de los bongós de Eribó se da como fuga: de sus confesas frustraciones amorosas y sociales (que van juntas), de una pudorosa desesperanza existencial. La música ampara y hechiza; propone una forma de comunión y de iniciación. La gran sorpresa inicial de Códac es la forma como La Estrella reinventa un bolero ya entonces canónico de Agustín Lara (en verdad registrado en 1935 a nombre de María Teresa Lara, hermana

3 En el sentido que le da Claudia Hammerschmidt de logos o lenguaje del eco: “...la eco-logía de Cabrera Infante constituye el reciclaje ecológico de los restos, de los fragmentos de un gran continuo que se deshizo y se rompió para siempre” (HAMMERSCHMIDT, 2017, p. 72).

del compositor: otra ironía sobre la autoría de la canción⁴). La Estrella es – junto a Bustrófedon – la figura poética por anonomasia de *Tres tristes tigres*. Pero fuera del escenario La Estrella es a su vez una sombra de sí misma. Su inadecuación es otra iniciación para Códac, una abertura a la circunstancia de La Estrella. Su voz es ahora un habla y la sitúa fuera del juego social de los narradores. Pero también – sugiere críticamente Códac – la define su apariencia: su fealdad, su gordura, su negritud. No hay lugar para La Estrella fuera del *chowcito*, fuera de la noche musical. Para no hospedarla más en su casa, Alex Bayer le pide a Códac que la convierta en una *estrella* del espectáculo, en una *estrella* de verdad. Pero La Estrella, como se ha dicho, tampoco se muestra en su elemento en medio de los iniciados musicales los que podrían abrirle el camino al ansiado éxito. Así cuenta Códac su segundo descubrimiento de La Estrella:

La busqué en el bar Celeste, entre la gente que comía, en el Escondite de Hernando, como un ciego sin bastón blanco (porque sería inútil, porque ni siquiera un bastón blanco se vería allí), ciego de veras al salir por el farol de la esquina en Humboldt y Pe, en el MiTío en su airelibre donde todas las bebidas saben a tubo de escape, en Las Vegas evitando encontrar a Irenita o a la otra o a la otra y en el bar Humboldt, y ya cansado me fui hasta Infanta y San Lázaro y no la encontré allá tampoco pero cuando regresaba, pasé de nuevo por el Celeste y en fondo conversando animadamente con la pared estaba ella, completamente borracha y sola. Debía haberse olvidado de todo porque estaba vestida como siempre, con su sotana de la orden de las Carmelitas Calzadas, pero cuando me le paré al lado me dijo, Hola muñecón, siéntate y toma algo, y se sonrió de oreja a oreja. La miré, bravo, por supuesto, pero me desarmó con lo que dijo, No podía varón, me dijo. No tengo coraje: ustedes son muy fisnos y muy curtos y muy decentes para esta negra, dijo y pidió otro trago, mientras se bebía el que tenía... (CABRERA INFANTE, 2008, 131).

Los invitados, según el temor confeso de La Estrella, son “muy fisnos y muy curtos y muy decentes para esta negra”. Ellos *pesan*, ella *apenas canta* (la presencia de Beny Moré en la reunión pone de relieve el carácter fantasmático, pero no por ello menos revelador de su aseveración: porque el Beny también canta y no le teme a los que saben). La Estrella se presenta como alguien fuera de lugar.

La iniciación que propone La Estrella (para Códac, para el lector posible de *Tres tristes tigres*) es de otra índole. No es una iniciación respetable (sea lo que sea que eso podría decir fuera del pequeño ritual de reconocimiento que

⁴ Según el site Second Hand Songs, una forma de evitar la exclusividad contractual con la casa discográfica estadounidense RCA Victor. Disponible en: <https://secondhandsongs.com/work/138017/all>. Consultado en 14 nov. 2019.

Códac intenta con La Estrella desconocida). Se trata de un sacudimiento: iniciación *salvaje*, abrupta ceremonia a contracorriente incluso de sus sueños de gloria, un día cualquiera en Las Vegas. ¿No es asimismo una confesión histórica, la entrelínea traumática de una antigua memoria de inadecuación? Cuando habla de sí misma en tercera persona, La Estrella se refiere a “esta negra”. Esta clave **étnica** es insoslayable en *Tres tristes tigres*, en especial en su relación con la música y el mito. Es algo que proclama con regocijo Códac, ya en su primer atisbo de La Estrella. Es asimismo algo implícito en la narración de Eribó, con el añadido del motivo mítico yoruba propuesto en el epígrafe de “Seseribó”. Pero este don o destino musical se corresponde a su confinamiento o marginalidad social. En el improvisado panfleto negrista de Códac, La Estrella aclara jocosamente de entrada su vocación musical, en oposición a la respetabilidad social. Las ceremonias musicales están regidas por descendientes de esclavos africanos, *traídos* –según asevera con cierto sesgo publicitario Códac– a instancias de Bartolomé de las Casas (1474-1566). La Estrella *escucha* divertida a su súbito admirador apostrofar al fraile dominico, el manifiesto negrista de Las Vegas asumiendo por momentos la forma de un rezo:

Me llamo Estrella, Estrella Rodríguez para servirle, me dijo y me dije, Es negra, negra, negra, totalmente negra, y empezamos a hablar y pensé qué país aburrido sería éste si no hubiera existido el padre Las Casas y le dije, Te bendigo, cura, por haber traído negros del África como esclavos para aliviar la esclavitud de los indios que de todas maneras ya se estaban acabando, y le dije, Cura te bendigo, has salvado a este país, y le dije otra vez a La Estrella, La Estrella yo la amo a usted, y ella se rio a carcajadas y me dijo, Estás completamente borracho, yo protesté y le dije, No, borracho no estoy, le dije, estoy sobrio, y ella me interrumpió, Estás borracho como carajo, me dijo y yo le dije, Usted es una dama y las damas no dicen malas palabras, y ella me dijo, Yo no soy una dama, yo soy una artista coño (CABRERA INFANTE, 2008, 70).

Aquí Códac recoge sin citar al Borges de *Historia universal de la infamia* (1935). Según la cáustica relación borgiana⁵, la expresión negra en las Américas ha sido eminentemente musical: como si Las Casas hubiese sido una especie de productor musical *avant la lettre* -o *avant le son*. Recuérdese el argumento escolástico de Las Casas: dado que los indios eran criaturas con alma, era

⁵ “En 1517 el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros, que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas” (BORGES, 1971, 17-18). *Pace* Borges, las minas caribeñas explotadas por los conquistadores españoles no fueron desde luego de oro sino de perlas.

necesario traer negros, carentes cristianamente de ella. La conseja de Códac insinúa poca simpatía por la cultura española, al menos por la cultura criolla española como canon de la vida cultural cubana. De haber sido un borgiano menos devoto o acaso más dado a la pontificación ilustrada, Códac tal vez habría alabado a otro fraile: Félix Varela (1788-1853), según Hugh Thomas, “el primer cubano en decir algo públicamente contra el comercio de esclavos” (THOMAS, 1997, p. 605). Prefiere, en cambio, contar -por así decirlo- sus bendiciones. Sin negros, editorializa, Cuba sería insopportablemente tediosa. Así, la presencia negra en *Tres tristes tigres* está vinculada con una apuesta: la diversión contra la adversidad; incluso la diversión como fatalidad. La Estrella es la personificación de esa diversión históricamente agónica (incluso trágica: contra la opresión del día) en la novela de Cabrera Infante.

A parte de Borges, la irónica defensa de Las Casas por parte de Códac entronca con una cierta tradición crítica de la historiografía musical cubana. Fernando Ortiz todavía denunció la tendencia, por parte de los historiadores coloniales e independentistas, a borrar el aporte negro a la música producida en Cuba en nombre de la idealización indigenista: “Todo lo étnicamente negro fue envilecido” (ORTIZ, 1950, p. 95). En *La música en Cuba* (1946) Alejo Carpentier intentó derogar esta injusticia, no sin apuntar el tardío desconfinamiento histórico –coincidente con el fin de la esclavitud aunque no reivindicado por los independentistas– de los ritmos, himnos y liturgias africanas. La música referida en *Tres tristes tigres*, interpretada por negros y mulatos, hereda ese carácter rítmico y celebratorio. Pero ya no es una música sagrada sino profana. Profana, por cierto, en un sentido paradójico. El bolero recitativo de La Estrella o la descarga de Eribó proponen un encantamiento mediado por hedónicas liturgias nocturnas. Hay diversión y espectáculo en lugar de ritos: la fiesta (más exactamente, el salir de fiesta o de ligue) es aquí una ceremonia profana. Se presenta en los lugares (cabarés, night-clubs) de La Habana de noche y es la lengua franca de los narradores del libro (en el carro Cué y Silvestre escuchan música barroca, Códac el *Mango mangüé* de Fellove). La música sigue marcando otro tiempo y otro espacio. “Seseribó” comienza con un episodio de mitología yoruba. Al principio había un río... Ekué canta y Sikán escucha; Sikán atrapa a Ekué y Ekué muere (“no estaba hecho para correr”); Sikán también muere, castigada por su profanación. “Pero no se perdió el secreto ni el hábito de reunión ni la alegría de saber que existe. Con su piel se encueró el ekué, que habla ahora en las fiestas de iniciados y es mágico” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 96). En ese secreto mítico yoruba y ese gusto de la fiesta y su reconocimiento radica un elemento litúrgico de la noche de *Tres tristes tigres*. El cuero de los tambores abakuá (tambores simbólicos) viene míticamente de Ekué y Sikán. La música para Eribó (o su otro nombre, de resonancia francófona, quizá haitiana: Silvio Sergio Ribot)

sigue asociada tanto al sustento económico como a una rotunda fruición liberadora. Eribó trabaja en un cabaret como bongosero de una orquesta de baile. Declara o insiste en que la música viva escapa al “cuadrado obligatorio del ritmo” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 96). Su ejemplo es Beny Moré,

que en sus sones, con su voz, se burlaba de la prisión cuadrada, planeando la melodía por sobre el ritmo, obligando a su banda a seguirlo en el vuelo y hacerlo flexible como un saxo, como una trompeta ligada, como si el son fuera plástico (CABRERA INFANTE, 2008, p. 98-99).

Vuelo, transe: la música figura también una afirmación pulsional, una manía lúdica o una liturgia desplazada. Tanto en el caso de La Estrella como en el de Eribó la música ejecutada, *viva*, desborda los géneros que le sirven de marco. No hay un canon musical único: como el lenguaje, la música en *Tres tristes tigres* es también babélica. Eribó se escabulle de la *prisión* rítmica de la música bailable con un juego endemoniado de contracantos y atravesamientos. La clave de la descarga de Eribó está no solo en su fantasía de vuelo sino también en el silencio, ese silencio que es a su vez la promesa de guardar un secreto confesado por Vivian Smith-Corona, la muchacha bella, rubia y rica con nombre de máquina de escribir quien Eribó presiente melancólicamente que *no* estará. El bolero para La Estrella parece una excusa para un performance hierático-festivo; un género a reinventar con la sola textura de la voz. La letra cantada adquiere con su voz otro sentido, resonancia, diapasón. Ambos, la cantante negra y el bongosero mulato, transforman en cada ejecución la música. Babel, no como condena, sino como liberación.

La Estrella: ¿voz negra para letra bolerística? Pero ¿cuál es la lengua del bolero? En “Formas de poesía popular”, recogido en *O* (1976), Cabrera Infante traza un sucinto recuento comentado del género bolerístico, no sin reconocerle su condición de poesía, además de una connotación antropológica:

Esta forma de poesía popular, pese a su nombre se originó en Cuba y es típicamente urbana, probablemente iniciada en La Habana. La forma literaria (mucho más que la música: originada formalmente en la habanera, el bolero cubano tiene poco que ver con el ritmo español del mismo nombre) viene del movimiento modernista y de la imitación de ciertos poetas cursis pero extrañamente certeros cuando se trata de tocar el corazón del pueblo que los recibe, acoge y preserva en la anónima posteridad del folklore (CABRERA INFANTE, 1999, p. 429).

Aunque muestre de forma esporádica un acento inequívoco de crítica social (por ejemplo en las muchas versiones de *Angelitos negros* de Andrés Eloy Blanco), el bolero discurre de preferencia en una lengua amorosa, en verdad

no solo melancólica. Al hablar de gracias y desgracias amorosas, al reclamar la complicidad emotiva de los escuchas, el bolero propone una intimidad tan melodramática como mundana. Para Iris Zavala, sin embargo, esta lengua del corazón postula asimismo una estética del artificio, incluso del derroche: “el bolero es moderno ante todo y sobre todo porque es anti-mimético, es decir, anti-representativo, anti-realista” (ZAVALA, 2000, p. 27). Esta teatralidad interpretativa –la intimidad como máscara pública– es compartida por las boleristas de *Tres tristes tigres*.

Pero la canción de La Estrella no es exactamente de amor. La zalamería sentimental del bolero –el gracejo amoroso del bolero– no aparece mimetizado o propagado en la relación que de su canto hace Códac. Es otro su temple en la memoria del narrador, menos adherido al sentimiento de sus canciones que al reconocimiento iniciático de su voz. Pues el órgano de la voz en La Estrella no es el corazón sino el cuerpo entero. Del género bolerístico toma el artificio, pero el artificio ahora también pone al cuerpo como testigo, un cuerpo ambiguo, incluso andrógino.⁶ En La Estrella llama la atención no apenas el enigma de la *identidad sexual* señalado por Zavala, sino su misma adscripción ontológica. ¿No declara Códac con volubilidad narrativa que se trata de una figura monstruosa?

... y se levantó del trono de su banqueta y cuando la rumbera no había acabado todavía, fue hasta el tocadiscos, hasta el chucho, diciendo, Tanta novelería, lo apagó, lo arrancó casi con furia, como echando espuma de malas palabras por la boca y dijo, Se acabó, ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento de la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí (CABRERA INFANTE, 2008, p. 72).

Ningún otro pasaje caracteriza con tanta intensidad y extrañamiento a un personaje en *Tres tristes tigres*. El *estremecimiento* de Códac está marcado no solo por la voz sino por el cuerpo de La Estrella. El canto de La Estrella es de cuerpo entero y su cuerpo aparece caracterizado de forma enteramente grotesca. Códac retrata a La Estrella a través de *flashes* metafóricos; su percepción

⁶ Refiriéndose a las mexicanas Elvira Ríos y Toña La Negra y a la cubana La Freddy, dice Iris Zavala: “En todas, voz profunda, baja, casi masculina... y bien sean los castrati o las feroces para el oyente es un acertijo la identidad sexual de un cantante...” (ZAVALA, 2000, p. 27).

analógica participa de la imagen de La Estrella. Así como las paronomasias y parodias de Bustrófedon, la voz corpórea de La Estrella se ofrece en la fantasía de Códac como exceso, impropiedad y desproporción. La enormidad de La Estrella participa de una caprichosa fantasía de impureza, una fantasía de carnalidad metafórica en que el mismo canto adquiere una connotación de extrañeza radical. Se trata, Códac se empeña en sugerirlo, no tanto de un monstruo sino de una monstruosidad (lo animalesco marino es su analogía más frecuente). Lo grotesco, en este sentido, define la imagen narrativa de La Estrella. Visto y fantaseado por Códac, su cuerpo se relaciona con la organicidad del mundo natural y incluso con el extrañamiento radical del orden mítico. Según los estudios de Wolfgang Kayser, uno de los efectos de lo grotesco es el estupor y la fascinación ante la anormalidad. Estupor y fascinación: estremecimiento. Este festivo extrañamiento emocional ante la gigantesca bolerista (una sirena en forma de ballena) cohesiona la configuración imaginaria de la narración. El cuerpo monstruoso de La Estrella resuena emocionalmente en Códac. Más que un encuentro, se alude aquí a un acoplamiento musical, a una correspondencia. Se muestra una imagen del cuerpo como instrumento sonoro, incluso una figuración del canto como emanación de la corporalidad. Para Códac se trata de una figura de sobreabundancia fantástica. Representa, para él, un nacimiento simbólico: Códac existe a partir de la escucha.

Códac encuentra en el *chowcito* una *familia* nocturna (diferente a la doméstica familia origenista supuesta por García Vega) regida por La Estrella. “El chowcito es el espacio propio, el de la gente de la noche” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 88). El chowcito es la gente de la fiesta: “Nada ni nadie los amenaza”, escribió Canetti (2006) a propósito de las masas festivas, “nada los pone en fuga; la vida y el placer están asegurados mientras dure la fiesta. Se han abolido muchas prohibiciones y separaciones; se permiten y favorecen acercamientos totalmente inusuales” (CANETTI, 2006, p. 131). Incluso agrega: “La gente se mueve de forma caótica y no uniforme” (CANETTI, 2006, p. 132). Vitalidad, falta de prohibiciones, cercanía, contactos fuera de la norma: estas son características del *chowcito*. Pero también hay un descubrimiento y una familiaridad. La Estrella –así como Bustrófedon– hermana a los narradores de *Tres tristes tigres*. Dos figuras de filiación que son también dos ausencias. El espacio en que aparecen es el espacio de la memoria. Pues la fiesta en “Ella cantaba boleros” es mnemónica. Ocurre en un espacio de ausencia.

Paul Ricoeur advirtió en los actos enunciativos de la memoria y de la promesa los ejes paradigmáticos del reconocimiento subjetivo. Mientras en la memoria el pasado se hace “contemporáneo del presente” (RICOEUR, 2004, p. 203), en la promesa el futuro se propone como materia de la enunciación. Ambas operan a partir de un tiempo ausente, aleatorio a la actualidad;

ambas son formas de invención poética. Esta dualidad del reconocimiento (reconocimiento de identidad y reconocimiento de alteridad, memoria y promesa) opera en “Ella cantaba boleros” alrededor de la figura de La Estrella, no apenas una intérprete sino la personificación misma de la poesía en *Tres tristes tigres*. La poesía es de quien la canta y la escucha, recuerda Cabrera Infante en su “Formas de poesía popular”, no apenas de quien la compone. La composición, así entendida, sería apenas un momento de su germinación o irradiación. Incluso Homero, insiste, era el “seguro cantor” y solo el “ posible autor” de *La Ilíada* y *La Odisea*, origen de toda la literatura occidental. De esa primacía del canto sobre la autoría compositiva parten no solo las preferencias poéticas declaradas de Cabrera Infante (Lucho Gatica antes que Neruda o Nicanor Parra en materia de poesía chilena) sino la significación de La Estrella en *Tres tristes tigres*. La canción para Cabrera Infante comprende una cualidad expansiva, demótica, en la poesía, así como los refranes o los proverbios: “...el objetivo de la canción, más allá del mensaje melódico, era hacer llegar su contenido poético, nítido y expreso, al mayor número de oyentes posibles” (CABRERA INFANTE, 1999, p. 428). Este contencioso poético implica una disolución, la de la frontera entre poesía culta y poesía popular. La canción disuelve esa frontera. La Estrella representa para Códac nada menos que la poesía *desconocida, nueva*. El repertorio es prestado, apropiado; la voz transforma la canción.

Se trata, en un sentido formal, de un canto solitario: un canto a capela, sin acompañamiento. Pero un canto a capela que guarda en sí –como la boca de La Estrella– “un océano de vida” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 81). Hay un ascetismo musical en la manera de cantar de La Estrella que es también una afirmación de la corporalidad (incluso de la animalidad) de la voz. Si La Estrella oficia una liturgia, es la de la noche coral habanera de *Tres tristes tigres*. Es ella quien personifica para Códac la germinación del canto, la voz de las profundidades -de las catacumbas- habaneras. No que falten otras voces. En la séptima sección de “Ella cantaba boleros”, Códac canoniza la voz de La Estrella y deplora la de Cuba Venegas. Cuba Venegas es el exacto opuesto de La Estrella: seductora de ver, terrible de oír. Su voz es asociada a la nación, la Cuba histórica a la que los personajes se acercan con más desazón que fascinación. Pero ¿es Cuba Venegas una personificación de Cuba? También en ella se presenta la artificialidad –el simulacro– del mundo habanero. Cuba Venegas podría ser la voz del Tropicana, la voz de esa Cuba falsa o paródica. Códac mismo se dice: “en alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 301). A Cuba Venegas o la otra, hay que verla y no escucharla; a La Estrella hay que escucharla no solo con los oídos sino quevedianamente con los ojos. Su voz instaura algo que desborda el marco incluso del espectáculo, que es el elemento

simbólico de Cuba Venegas y, en verdad, de muchos otros personajes del libro. En *Tres tristes tigres*, la vida existe para llegar a un espectáculo. Pero, con La Estrella, sin dejar de ser espectacular, también existe para llegar a una voz. Más todavía: para llegar a una escucha. Su elemento es el chowcito, que es a la vez un lugar de diversión, de acogimiento y, para Códac, de revelación. No enmudece, no al menos a Códac: hace escuchar.

Si Cuba Venegas –según Códac– es la personificación paródica de Cuba, entonces La Estrella ¿lo es de algo que no puede ser codificado en el mismo marco nacional? El destino de La Estrella no era ser una estrella internacional, ni siquiera una gloria cubana, sino una memoria secreta; una secreta memoria habanera. Así como en el *rito de la magia afrocubana* Sikán divulga el canto secreto de Ekué, en “Ella cantaba boleros” Códac escucha para luego recordar el canto de La Estrella. Este pasaje del asombro al papel también aparece en el monólogo transcrita de la Loca del Parque por parte de Silvestre o en las parodias de Bustrófedon recogidas por el mismo Códac. El regocijo locuaz de los personajes, también de Códac, ofrece en estas figuras (Ekué, la Loca, La Estrella, Bustrófedon) una duplicidad que es asimismo una profanación consagratoria: una escucha. Se profana el tabú de la voz; se consagra la escucha. La escucha se muestra como el eje novelesco fundamental de *Tres tristes tigres*. Es con la escucha que la poesía de la canción se cumple. Pero la escucha es a su vez lo que da lugar al lenguaje, es la instancia que lo hace acontecer. Los narradores no lo son apenas de acciones sino de juegos o resonancias. En “Ella cantaba boleros” Códac cuenta lo que escucha; cuenta, incluso, su escucha, que es su forma más definitoria de relación con el mundo (que es como decir con La Habana). Roland Barthes (1986) reconoce tres tipos de escucha, tres formas de relación auditiva: escucha de alerta, atenta a los índices y los riesgos; escucha de desciframiento, volcada al sentido de los signos; de la significancia, atenta a las señales del deseo. Las tres están presentes y se mezclan en *Tres tristes tigres* (con algunos puntos singulares: la atención perpleja ante la violencia del gangsterismo, el habla en eco de los narradores, la festiva audición musical). Prevalece un tipo de escucha pulsional, compaginada con las otras formas de atención auditiva pero que “no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite” (BARTHES, 1986, p. 244). No apenas una escucha del deseo y aun de la avidez sino la escucha en tanto tensión vinculante con lo desconocido.

La escucha es así la principal fuente de asombro –el enigma novelesco germinal– de *Tres tristes tigres*: “Ahora nada más que digo, Oye o te devoro, y cuento y cuento y cuento. Hasta lo que no sé lo cuento. Por eso soy la esfinge ajita de secretos” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 77). Esa enigmática de la escucha se relaciona directamente con la ciudad de la novela. La escucha, si se quiere, transfigura el espacio; transfiguración no solo verbal sino acústica.

Tres tristes tigres abunda en lugares para la escucha. Hay cuatro modalidades claves: el escenario musical, el consultorio, la calle, el espacio en movimiento de la conversación⁷. Está implícita en el consultorio, donde una actriz cuenta cosas a un silencioso o figurado psiquiatra; se muestra como juego especular en las conversaciones entre Arsenio y Silvestre; se ofrece como atención casual por parte de Silvestre al monólogo callejero de la Loca. En estos casos, se trata de una escucha presupuesta o elíptica. Ya en los escenarios musicales la escucha se expone abiertamente como acción novelesca.

La topología metafórica y aun mítica del libro se muestra a su vez como topología acústica. El Tropicana, El Capri, Las Vegas, El Sierra son algunos escenarios emblemáticos de la escucha. En el Tropicana, “el cabaret MÁS fabuloso del mundo” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 15), perora el MC. Los otros (el público, *su* público) escuchan, pero se trata de una escucha programada, sin respuesta reconocible. Al traducir su propio discurso, el MC se escucha a sí mismo, él mismo supone su única escucha operativa. Mr. Campbell, por su parte, ve más que escucha en el Tropicana, “ese cabaret casi en la selva” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 190), y lo que escucha le parece ofensivamente ruidoso, estúpido o derivativo. Su escucha se da como resistencia al lugar, como defensa condenatoria o sarcástica más bien. Ya para Mrs. Campbell, según él mismo, la música es parte de lo “salvaje sofisticado” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 190). La música forma parte del parque temático que es el Tropicana y se escucha como estereotipia o programación. La misma Mrs. Campbell, en su tentativa de corregir la alegada mendacidad testimonial del marido, dice que “Amé, mucho, así, la Música Cubana, con Mayúscula. Fue amor a primera vista entre el Tropicana y yo. A despecho de ser una atracción turística que lo sabe, ella es una cosa realmente bella y exuberante y vegetal, una imagen de la isla” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 216). No por más empática la escucha de Mrs. Campbell deja de ser tópicamente folklorista. ¿No se señala aquí un *cubanismo* –en el sentido en que Edward Said usó el término *orientalismo*– hecho de clichés tropicalistas, sexualidad desbordante y picaresca económica? La Habana de los esposos Campbell es un lugar paródicamente exótico. En *Tres tristes tigres* el Tropicana es el centro simbólico de esa Habana exótica. La escucha de ambos podría ser una ilustración de la escucha de la significación barthesiana: búsquedas de un sentido prefabricado.

En el canto de La Estrella Códac descubre una intensidad hechizante, aquella “salvaje belleza de la vida” (CABRERA INFANTE, 2008, p. 69). Todo el ciclo narrativo de “Ella cantaba boleros” se configura a partir de

⁷ Una conversación que termina en el silencio repetido o definitivo de Silvestre: “En el silencio que dejó el carro detrás subía las escaleras flanqueadas por dátiles en flor y atravesé el oscuro pasillo solo y en silencio...” (CABRERA INFANTE, 2008, 482).

esa intensidad. La *canción desconocida* de La Estrella alumbra una escucha nueva. Escucha de suspensión y surgimiento: ni amenaza ni desciframiento: asombro. Se alude a un asombro jubiloso y expansivo, una ola vocal que inunda el *chowcito*. Con La Estrella Códac entra en un estado de conciencia hechizada tanto como risueña (ya se ha visto que el humor en *Tres tristes tigres* implica a la vez un cuestionamiento de los fundamentos comunicativos del lenguaje y un reencantamiento lúdico del decir). Parafraseando a Lezama Lima, en La Estrella Códac *escucha* un destino: el de ella pero también el de aquella *familia de la noche* que era el chowcito. Más que introspectivo o recogido, el espacio de la escucha en *Tres tristes tigres* se ofrece en una metafórica expansión y profundidad oceánicas. Para narrar, Códac sucumbe en el canto de La Estrella. Podría incluso decirse que todo el ciclo de “Ella cantaba boleros” nace del canturreo cetáceo de La Estrella. Se advierte un rasgo épico en la figuración del espacio en *Tres tristes tigres*; hay también una mínima epopeya de la voz. Si el lugar por antonomasia de la épica es el mar, La Estrella se muestra metafóricamente como una figura marina. El canto aquí es el origen, un origen para siempre desplazado y errante, fuera de lugar, sin otro mástil que no sea la narración, a su vez anclada simbólicamente en la escucha de Códac. Se da una analogía implícita entre *oído* y útero, en tanto lugares matriciales del narrar. La madre de la narración cabreriana (al contrario de la emblemática madre origenista) es negra y nocturna y vive más bien a la deriva.

Entre el canto y la escucha, el fundamento metafórico de La Habana de *Tres tristes tigres* es marino. También Eribó escucha a La Estrella como si estuviera en alta mar. No en vivo, como Códac, sino a través de un tocadiscos. Eribó, al escuchar la voz gramofónica que interrumpe su conversación con la deseada Vivian, evoca a La Estrella y la declara una “monstruosa diosa nueva”, no sin recurrir al motivo de las Sirenas homéricas:

Alguien puso un disco misericordioso. Era La Estrella, que cantaba Déjame sola. Pensé que aquella mulata enorme, descomunal, heroica, que tenía el micrófono portátil, redondo y oscuro, en su mano como un sexto dedo, cantando en el Saint-John (ahora todos los nite-clubs de La Habana tenían nombre de santos exóticos: ¿era cisma o snobismo?) a tres cuadras apenas de donde estábamos, cantando subida en un pedestal sobre el bar como una monstruosa diosa nueva, como si el caballo fuera adorado en Troya, rodeada de fanáticos, cantando sin música, desdeñosa y triunfal, los habitués revoloteando a su alrededor, como las alevillas en la luz, ciegos a su cara, mirando nada más que su voz luminosa, porque de su boca profesional salía el canto de las sirenas y nosotros, cada uno de su público, éramos Ulises amarrados al mástil de la barra, arrebatados con esta voz que no se comerán los gusanos... (CABRERA INFANTE, 2008, p. 122-123).

Quien escucha a las Sirenas no regresa al país natal. Es lo que advierte la diosa Circe a Odiseo en el libro XII de la *Odisea*. Para agregar, no sin ambigüedad, que al contrario de su tripulación, Odiseo puede escucharlas, solo que atado a un mástil. La canción de las Sirenas acarrea peligro de muerte o perdición o duradero exilio. El canto de las Sirenas es así un “canto abismal que, una vez oído, abre un abismo en cada palabra e invita con fuerza a desaparecer en él” (BLANCHOT *apud* BARTHES, 1986, p. 253). Eribó oye a La Estrella hechizado, a la par que sus otros escuchas, cual Ulises atados al *mástil de la barra* (al comienzo de “Ella cantaba boleros” Códac afirma que su vida era un caos alrededor de un vaso de ron). Así, el canto de La Estrella abre una perspectiva abismal o enigmática en *Tres tristes tigres*. Ese abismo o enigma no es otro que la escucha. La metáfora acústico-uterina del narrar postula un lugar sin suelo ni retorno: La Habana, ya invisible, cabe en el oído. El narrador transforma irónicamente el imperativo de ascesis civilizatoria del héroe épico en un imperativo irónico de reconocimiento; la monstruosidad de La Estrella es exaltada y su enigma atendido; la sobrevivencia se da a través de la memoria escrita, matriz paródica de la narración.

La Estrella no es desde luego la madre criolla origenista ni la miliciana revolucionaria: es más bien la protagonista de la noche (política y poética) de La Habana cuyo canto oceánico representa para Códac el eje matricial de su épica paródica.

Referencias

- BARTHES, Roland. El acto de escuchar. *In: BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso.* Traducción de C. Fernández Medrano. Buenos Aires: Paidós, 1986. p. 243-256.
- BENJAMIN, Walter. El narrador. *In: Para una crítica de la violencia y otros ensayos.* Introducción y selección de E. Subirats. Traducción de R. Blatt. Madrid: Taurus, 1991. p. 111-134.
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia.* Buenos Aires: Emecé, 1971. 138 p.
- BUSTILLO, Carmen. Tres tristes tigres: una retórica de lo accidental. *In: BUSTILLO, Carmen. Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso.* Caracas: Monte Avila, 1990. p. 251-271
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres.* Barcelona: Seix Barral, 2008. 518 p.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. Formas de poesía popular. *In: CABRERA INFANTE, Guillermo. Infanterías.* México: FCE, 1999. p. 427-438.

CANETTI, Elias. Masas festivas. In: CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Traducción de Juan José del Solar. Barcelona: Mondadori, 2006. p. 68-69.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México: FCE, 1993. 372 p.

GALLAGHER, David. Guillermo Cabrera Infante. In: GALLAGHER, David. *Modern Latin American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1973. p. 164-185.

GARCÍA VEGA, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2008. 360 p.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. La novela como mito y archivo. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000. p. 203-259.

GOYTISOLO, Juan. Lectura cervantina de Tres tristes tigres. In: Revista Iberoamericana, Vol. XLII, Número 94, Enero-Marzo 1976. p. 1-18.

HAMMERSCHMIDT, Claudia. La escritura eco-lógica de Guillermo Cabrera Infante, o la huella del exilio. In: HAMMERSCHMIDT, Claudia. *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante*. Londres: Inolas, 2017. p. 7-18.

LUIS, William. *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución cubana*. Madrid: Verbum, 2003. 228 páginas.

MATAS, Julio. Guillermo Cabrera Infante: autobiografía y novela. In: MATAS, Julio. *La cuestión del género literario casos de las letras hispánicas*. Madrid: Gredos, 1979. p. 207-232.

MERRIM, Stephanie. Tres tristes tigres: antimundo, antilenguaje, antinovela. *Texto Crítico*, Veracruz, n. 33, p. 133-152, sept/dic. 1985.

ORTEGA, Julio. Tres tristes tigres. In: ORTEGA, Julio. *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Avila, 1969. p. 171-82.

ORTIZ, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Ediciones Cárdenas y Cia, 1950. 269 p.

PONTE, Antonio José. Triple censura contra Tres tristes tigres. *Clarín*, Argentina, n. 9580, 23 mayo 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/triple-censura-tristes-tigres_0_ryBB87MZZ.html. Consultado en: 2 de feb. 2021.

RICOEUR, Paul. La mémoire et la promesse. In: RICOEUR, Paul. *Parcours de la reconnaissance*. París: Gallimard, 2004. p. 165-197.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. (1968). *Narradores de esta América*. Tomo II. Caracas: Alfadil, 1992.

- ROSA, Nicolás. Cabrera Infante: una patología del lenguaje. In: ROSA, Nicolás. *Crítica y significación*. Buenos Aires, Galerna, 1970. p. 175-224.
- ROSA, Nicolás. *Artefacto*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1992. 104 p.
- THOMAS, Hugh. *The Slave Trade*. Nueva York: Simon & Schuster, 1997. 912 p.
- ZAVALA, Iris. *El Bolero*: historia de un amor. Madrid: Celeste, 2000. 229 p.

Leonardo Javier Rodríguez Hernández é Doutorando em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana na Universidade de São Paulo. Sua pesquisa atual trata sobre aspectos do luto no romance diaspórico caribenho.

E-mail: leonroh@gmail.com

Recebido em: 03/09/2021

Aceito em: 30/04/2022

Declaração de Autoria

Leonardo Javier Rodríguez Hernández, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.