

EL DOBLE, EL RECUERDO Y LA MUERTE: ELEMENTOS DE FUGACIDAD EN LA NARRATIVA DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

POR

ARDIS L. NELSON

Florida State University

La profunda influencia del cine en la obra de Cabrera Infante, autor de numerosos guiones, se hace palpable en el hecho de que en sus novelas se da mayor énfasis a la correlación entre pensamiento, suceso y lugar que a la mera cronología de los hechos. Otro tanto puede decirse de su obsesión por la personalidad dividida y la naturaleza transitoria del recuerdo y la vida, cuya temática se ve expuesta en las novelas *Tres tristes tigres* (1965) y *La Habana para un infante difunto* (1979)¹ y también en la película *Vanishing Point* (1971).

Nuestra propuesta es que el movimiento y espacialización cinematográficas penetran la visión estética de Cabrera Infante y se objetivan en forma de puntos de fuga visuales y verbales. Estos, a menudo, adquieren la forma de memorias, de experimentos con el tema del doble y de ciertos desenlaces típicos, aspectos que, en su conjunto, subrayan la falta de sustantividad de la realidad experimentada por el ser humano. El impulso personalista de la obra de Cabrera Infante revela una constante preocupación por el desarrollo del individuo, expresada creativamente en los temas del doble, el recuerdo y la muerte.

I

Se ve su atracción temprana hacia el tema del doble en la selección de un seudónimo para sus ensayos sobre el cine, que comenzaron en los años cincuenta. El hecho de que las primeras sílabas de sus apellidos formaran el nombre de Caín le dio un nombre fortuito, que a la vez se

¹ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, 4.ª ed. (Barcelona: Seix Barral, 1971), y *La Habana para un infante difunto* (Barcelona: Seix Barral, 1979).

relacionaba con sus actividades literarias un tanto subversivas o subterráneas. Por haber publicado un cuento con profanidades en inglés le habían expulsado de la Escuela de Periodismo, y Caín parecía un seudónimo apropiado después de este incidente. Los años subsiguientes vieron la represión de los intelectuales por las fuerzas de Batista, y Cabrera Infante era uno de los hostigados por el régimen. Quizá a ello se debiera que siguiera prefiriendo el uso de su «nuevo» nombre en su crítica de cine del semanario *Carteles*. Más tarde le confesaría a Rita Guibert que el uso de seudónimos es la «paranoia overcome by schizophrenia»². En *Un oficio del siglo XX* Caín se proyecta ya como íntimo conocido del autor, representando seguramente otro aspecto esencial del ser del escritor: el amor por el cine³.

Lo que había comenzado como mera compilación de críticas de cine publicadas en *Carteles* llegó a convertirse en una obra de mérito literario debido al desdoblamiento del autor. Por medio de una realidad a la vez personal y ficticia, Cabrera Infante logra realizar una aguda autocrítica, a la manera de Tristram Shandy, a través de su diálogo con Caín. En el retrato del crítico se narra el nacimiento, la vida y la muerte del cronista, siempre sazonado con un sentido del humor muy propio de Cabrera Infante. Aunque de aquí en adelante Caín existe sólo en el libro, éste incluye fotos, memorias, cartas y conversaciones que le dan vida. Pero el narrador siempre juega con el carácter ficticio de su personaje desdoblado, como cuando se refiere a la foto de Caín, comentando que es falsa. Y, sin embargo, a pesar de ser un ente de ficción, éste «sentía un apego bien real por las mujeres» y se dedicaba «al culto de la *pin-up*» (*Un oficio*, 21). Además, es un «personaje» que le pide a su creador que le prepare una colección de sus columnas, empleando varios seudónimos, y de rebote ficcionalizando a su vez al autor. Con «Réquiem por un *alter ego*», Cabrera Infante acaba simbólicamente con una etapa de su vida: la de crítico de cine.

Pero Caín habrá alcanzado la inmortalidad. En sus ensayos sobre cinco directores de cine en el libro *Arcadia todas las noches*, el cronista de cine aparece citado varias veces, y le define como «un gran crítico, el hombre a quien yo confieso haberle robado todas las ideas, la personalidad más influyente en mi vida y el peor amigo que he conocido, G. Caín»⁴. Le impresiona sobre todo su interpretación de *Vértigo*, en

² Rita Guibert, *Seven Voices* (New York: Alfred A. Knopf, 1973).

³ Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX: G. Caín, 1954-60* (La Habana: Ediciones R, 1963; reimp., Barcelona: Seix Barral, 1973).

⁴ Cabrera Infante, *Arcadia todas las noches* (Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 33.

la cual Caín atribuye a Hitchcock el honor de haber engendrado otra versión del mito de Orfeo. Cita extensamente los comentarios del *alter ego* sobre Marilyn Monroe y sobre *Río Bravo* de Hawks, emparejando sus citas con las de otros escritores como André Bazin, François Truffaut y Jorge Luis Borges.

El tema del doble se continúa no sólo en el hecho de que, como guionista, Cabrera Infante se firme Guillermo Caín, sino que su propia película *Vanishing Point* elabora dramáticamente la unión espiritual que se efectúa cuando un personaje trasciende el destino guiado por su doble. Aunque el argumento en sí no es demasiado novedoso (un automóvil manejado diestramente por Barry Newman, perseguido por la policía), hay muchos elementos que dan lustre a esta película única: sus excelentes efectos de sonido, la *mise en scène* en el oeste de los EE. UU., los personajes secundarios de mucho carácter y el exitoso uso de los *flash-backs*. Barry Newman hace el papel de Kowalski, veterano de la guerra de Viet Nam, ex-policía, ex-corredor de carreras automovilísticas, que ahora trabaja de chófer, entregando coches de Denver en San Francisco, un oficio que puede ser visto como el fin del largo declive de una vida que alcanzó su plenitud en los años sesenta. Parece que la velocidad es su obsesión, porque toma muchas píldoras, conduce continuamente y se jacta de hacer el viaje cada vez más rápidamente. El otro personaje central es *Super Soul*, un *disc-jockey* ciego interpretado por Cleavon Little, que sigue la caza de Kowalski en la radio de la policía, infundiéndole ánimo por medio de la emisora, con el fin de hacer de Kowalski un héroe instantáneo entre los jóvenes del oeste norteamericano. Según *Super Soul*, Kowalski es «the Challenger, the last American to whom speed means freedom of the soul, the last beautiful free soul in the planet».

Hay dos aspectos de la película que caben dentro de la categoría de fenómenos psíquicos o sobrenaturales, y los dos son indicios que señalan la presencia del tema del doble. Uno es la comunicación extraña entre *Super Soul* y Kowalski; el otro, el fin problemático de la película. La única manera en la cual *Super Soul* representa la sombra o el lado oscuro de Kowalski está en su color. En todos los sentidos parece ser un espíritu protector, un *second self* que entra en la vida del primero en ocasión de una crisis, en el momento propicio para estimular el crecimiento y desarrollo interiores de parte de Kowalski⁵.

⁵ El concepto del *second self* se basa en el estudio de Carl F. Keppler *The Literature of the Second Self* (Tucson: Univ. of Arizona Press, 1972). Véase también el libro de Robert Rogers *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit: Wayne State Univ. Press, 1970).

En la acción de *Vanishing Point*, cuando Kowalski vira su coche hacia el desierto para escaparse de la policía, *Super Soul* le habla directamente por la radioemisora. Después de varios esfuerzos para comunicarse con Kowalski, Cleavon Little dice: «I'm ready, but he's not.» Esto corresponde a la desgana con la que el primer yo acepta al otro yo, lo cual representa el dificultoso reconocimiento de la personalidad integrada. Kowalski se sirve de la velocidad para intentar escaparse de la frustración y la falta de amistad que experimenta. Los dos problemas se manifiestan en el contenido de las memorias, los *flash-backs*. Cuando está por admitir la derrota en la carrera, su necesidad emocional es tanta que por fin está listo para la entrada de *Super Soul* en su vida. En eso, una conversación tiene lugar, en la cual el locutor le consuela y le avisa que la policía ha bloqueado las carreteras en la frontera de California. El estado desequilibrado de Kowalski, junto con la ayuda y compasión de *Super Soul*, produce una especie de crisis de conciencia, mediante la cual Kowalski sondea sus propios recursos espirituales. Hacia el fin de la aventura encontramos a Kowalski sonriéndose mientras sigue derecho a toda velocidad hacia un bloqueo formado por dos *bulldozers*. La banda sonora provee música muy agitada de *rock 'n' roll* mientras *Super Soul* grita desesperadamente «Stop!» por la emisora. Por fin se da por vencido y dice: «It's no use.» Unos segundos después el coche de Kowalski choca con los dos *bulldozers* y estalla envuelto en llamas. Una parte de este fin, sin embargo, que precede al momento de choque en la cronología, se dio en realidad al principio de la película en forma de un *forward*. En ese segmento, Kowalski hace girar al auto unos cincuenta metros antes de llegar al lugar del choque, vuelve al desierto y medita. En una toma larga, desde la altura de un helicóptero, vemos el *Challenger* blanco de Kowalski cruzarse con un coche negro que va en sentido opuesto. Apenas pasados los coches, el movimiento cesa, captado por un *freeze frame*. Pocos segundos después, el vehículo de Kowalski se desvanece, lo cual podría representar la trascendencia espiritual de la muerte inminente. Aunque la meta consciente de *Super Soul* era ayudar a Kowalski a escaparse vivo y convertirlo en héroe, un cambio más profundo se efectuó. Kowalski encontró dentro de sí una tranquilidad que le dio fuerzas para aceptar y, es más, buscar su destino.

En *Tres tristes tigres* hay una variación intrigante en el uso del doble. Cabrera Infante adopta esta tradición literaria para ensanchar una ficción que emana de su propia experiencia de la vida nocturna habanera de los años cincuenta. Aquí, Silvestre, el personaje-narrador central del libro, es la *persona* del autor, y su mejor amigo y coescritor, Arsenio

Cué, es el que posee las características esenciales del doble (según el estudio psicoanalítico que hizo Otto Rank de Dorian Gray); es decir, la propensión al narcisismo, la disminuida capacidad de enamorarse, la rivalidad en el amor, la paranoia y la tanatofobia⁶. Silvestre y Cué se parecen físicamente, y la personalidad de uno complementa la del otro, aunque hablan mucho de ser «contradictorios». Cué, famoso por la costumbre de mirarse en el espejo, alega que su propósito no es el que podría parecerle a uno: «No me miro para ver si estoy bien o mal, sino solamente para saber si soy. Si sigo ahí. No sea que haya otra persona dentro de mi piel. ... Estoy. ¿Pero soy?» (*TTT*, 349). Uno de los temas favoritos de los amigos es una conversación continua sobre la identidad de cada cual. Silvestre propone que representan el dúo presocrático Damón y Pitias, filósofos del siglo IV a. C., famosos por la amistad que los unía. Aunque estas discusiones serán nada más que otro juego de palabras, Silvestre y su doble hablan explícitamente de la identificación del uno con el otro:

(Silvestre) —Lo cierto es que ni tú ni yo somos contradictorios. Somos idénticos, como dijo tu amiga Irenita.

(Cué) —¿La misma persona? Una binidad. Dos personas y una sola contradicción verdadera (*TTT*, 419).

En esto Silvestre sabe que se acabó el juego y que él ha ganado el partido. Al admitir que tiene una relación simbiótica con Silvestre, Cué pone en riesgo su propia identidad y aun quizá su existencia vital.

Aunque las reglas de los juegos verbales en que participan los personajes de *Tres tristes tigres* tienden a crear una situación de alienación y aislamiento, hasta cierto punto este comportamiento apoya la hipótesis del doble según Rank. Como afirma Erik H. Erikson: «The development of psychosocial intimacy is not possible without a firm sense of identity»⁷. Esa misma falta de sentido de identidad es la raíz del problema en la patología del doble, en opinión de Rank. Si el sentido de identidad fuera más fuerte, el desdoblamiento no ocurriría. Los puntos de vista opuestos de Silvestre y Arsenio acerca del recordar son muy importantes para la caracterización de ambos y son síntomas de la división que existe entre ellos. A Silvestre le gusta recordar el pasado y a veces le aplasta un diluvio de recuerdos, los cuales le son tan reales

⁶ Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study* (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1971).

⁷ Erik H. Erikson, *Identity: Youth and Crisis* (New York: W. W. Norton, 1968), p. 186.

como el momento actual. A Cué, en cambio, no le gusta recordar, pero tiene gran facilidad para aprender las cosas de memoria, siendo esto consecuencia de su entrenamiento como actor. Aunque parece que tales actitudes demuestran profundas diferencias entre los dos personajes, el amor de Silvestre por el recuerdo (recordar) y la proclividad de Cué por la recordación (memorizar), como ha señalado Julio Matas, son realmente «opuestos complementarios [...] dos funciones de la memoria difícilmente separables»⁸. Mientras Cué dice que no es un *doppelgänger*, sino su propia imagen del espejo, esta declaración equívoca forma eco de unas observaciones de Silvestre que reiteran la idea de que Silvestre y Cué se ven como reflejos del mismo espejo.

Rank mantiene que «the double is the rival of his prototype in any and everything, but primarily in the love for woman ... a trait which he may partly owe to the identification with the brother»⁹. Hay una rivalidad entre los gemelos respecto a Vivian y Laura, las mujeres más deseadas en los ojos de Silvestre y Cué. La decepción escondida en los juegos verbales, el silencio cuando debe haber comunicación y la continua necesidad de superar al otro, todo esto significa una oscura competencia entre los supuestos dobles. Cuando Silvestre dice: «En cada actor hay escondido una actriz» (*TTT*, 308), Cué está contrariado porque es la oblicua manera de Silvestre de enterarle de que sabe la historia de su fracaso con Laura. Demasiado envuelto en el amor propio para poder amar, Cué experimenta el fracaso definitivo cuando Silvestre anuncia su futuro casamiento con Laura¹⁰.

La identificación obsesiva de Cué con su automóvil y con la velocidad lo marcan como posible precursor de Kowalski, el que manejaba coches de carreras en *Vanishing Point*. La idea de una paranoia vaga, pero penetrante, que plaga a estos dos personajes, se manifiesta además en el sueño de Cué, en el cual está corriendo lleno de terror, alejándose del mar. La preocupación por la muerte que caracteriza a Cué también anticipa algunos motivos en *Vanishing Point*. Cué define la muerte como «la gran niveladora: la *bulldozer* de Dios» (*TTT*, 334). Para Cué, la vida no es más que inercia y propaganda, mientras que la muerte transforma la vida en destino. Para los birmanos, la muerte es el tigre invisible; la muerte para Cué es un vehículo invisible, un vehículo que encontrará su encarnación visual en *Vanishing Point*. Arsenio Cué cree

⁸ Julio Matas, «Orden y visión de *Tres tristes tigres*», *Revista Iberoamericana*, 40, núm. 86 (enero-marzo 1974), p. 95.

⁹ Rank, p. 75.

¹⁰ Aunque en cierto sentido Laura hace el papel de una especie de Beatriz para Silvestre, es de notar que ella también tiene problemas de identidad.

que algún día tendrá un accidente de coche y se morirá, aunque en *Tres tristes tigres* esto no llega a ocurrir. En términos del doble, Silvestre encuentra el amor y un nuevo sentido de paz y unidad interiores, ya sin necesidad del otro yo. Al principio de la novela se da a entender que Silvestre no sabe manejar, pero hacia finales del libro le dice a Cué que ahora está listo para tomar su lugar en cualquier momento; en otras palabras: está listo para asumir el control de su propia vida. En el papel del doble, Cué tiene que morirse, traicionado por su compañero en el amor y en la amistad.

En la imaginaria pertinente a la luz y la oscuridad se puede ver un apto símbolo de las relaciones simbióticas y contradictorias entre Silvestre y Cué. Silvestre opina: «Es evidente que teníamos nuestras claves del alba y del ocaso» (*TTT*, 310), y espera y desea comenzar otra vida con Laura, mujer que se asocia con el día: «Laura Elena Día» (*TTT*, 434), pero para Cué, el lucero del alba es la bombilla sucia de la azotea. Cuando Silvestre sube las escaleras de su apartamento con la idea de iniciar otra etapa de su vida, ya al final de la novela, y dejando a Cué abajo, expuesto a la oscuridad, se simboliza, en términos del doble, que Silvestre ha desechado, dado muerte a esa parte de su ser.

En *Tres tristes tigres* y, sobre todo, en *Vanishing Point*, la anomalía del tema del doble sirve para minar la manera común de enfrentarse con las cosas, en donde se entiende que las apariencias objetivas *son* la realidad. Pero la unión implícita del sujeto con el objeto, sugerida en el tema del doble, logra señalar una vía hacia otra realidad, la espiritual. Al conocer al otro, al identificarse con él, se desaparecen los dos para luego fundirse en la universalidad¹¹.

¹¹ «... (T)he objectivity of conceptual thinking does not consist in the activity of an already constituted object on a subject who thinks in response to such an activity. Rather, the thinking, which is initially the activity of the subject and, in this sense, a subjective activity, is at the same time the self-objectifying activity of the subject. It is the subject's thinking which constitutes the object in its objectivity, which it does precisely by 'derealizing' (to employ an expression of J.-P. Sartre) reality in order to make reality the subject's own and in so doing to 'realize' the thinking's own inward thrust toward objectivity, which once again the individual subject can do only if it ceases to be merely a subjective subject, that is, by realizing in its activity the objectivity of 'universal subjectivity'.» S. J. Quentin Lauer, *Hegel's Concept of God* (Albany: State Univ. of New York Press, 1982), p. 110.

II

En *La Habana para un infante difunto*, la personalidad dividida se define en el diálogo interior de dos voces del «yo» consciente de sí mismo, que son, respectivamente, el narrador y el escritor, los dos participando de las memorias del autor¹². El mismo Cabrera Infante lo ha declarado así:

... el autor se desdobra en un narrador no omnisciente, pero sí que es capaz de recordarlo todo, a veces con ira, a veces con ironía. El Narrador (innombrado) es por supuesto un *alter ego* del autor, un doble del escritor, y mientras el Narrador recuerda su vida, el escritor la va reconstruyendo y a veces uno corrige al otro, el escritor pasando a ser un censor nemotécnico¹³.

En el texto, los comentarios o apartes entre paréntesis son los del escritor en su esfuerzo por corregir o aclarar las palabras del narrador. Escritor y narrador crean entonces un diálogo entre pasado y presente, que ponen de relieve el tema del recuerdo. Es un modo de mantener un diálogo con su propio pasado lo que intenta el autor, como ha señalado certeramente Raymond D. Souza¹⁴.

Por otra parte, el lector tiene que sentirse distante frente a la situación irónica que se crea entre la función del narrador que va contando su historia, ignorando las entradas y salidas del escritor, que a saltos muestra su presencia antojadiza. Un ejemplo de este recordar «acotado» se da en las digresiones etimológicas:

Por lo menos en el cuarto del solar (estoy adelantándome lingüísticamente: en mi vocabulario todavía no existía la palabra solar: ya me he adelantado antes, pero era la introducción, mientras que ahora estamos *in medias res*) dormíamos en dos camas (*La Habana*, 25).

El escritor sirve también para añadir detalles olvidados, corregir las referencias temporales, justificar el uso de obscenidades y, en general,

¹² «The dialogical attitude of man to himself», defendida por Mikhail Bakhtin, contiene las semillas de la personalidad dividida o el tema del doble. *Dostoevsky's Poetics*, trans. R. W. Rotsel (Ann Arbor: Ardis, 1973), p. 96. Véase también *The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin*, ed. Michael Holquist, trans. C. Emerson y M. Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981).

¹³ Cabrera Infante, en una carta del 8 de septiembre de 1979.

¹⁴ Reseña *La Habana para un infante difunto*, en *Cuban Studies*, 11, 1 (enero 1981), p. 96.

proveer toques humorísticos. Aunque el narrador hace a menudo distinciones temporales: «Pero ese recuerdo pertenece al futuro y ahora hablo del presente, es decir del pasado» (*La Habana*, 236), éstas son confusas más que cronológicas, y el escritor suele describir técnicas estrafalarias para «telescopiar» el tiempo o aprovechar la omnisciencia, influyendo retroactivamente en el comportamiento del narrador adolescente:

Me senté correctamente (recordé con presciencia las lecciones que me dará un día un profesor de cinematografía, ... acerca de cómo había que sentarse en el cine...) y obligué con mi acción reparadora a que mi compañera abandonara el abrazo amoroso y se sentara con corrección en su asiento (*La Habana*, 231).

Los recuerdos y el recordar, verbales en la novela y visuales en la pantalla, son de primera importancia en las obras de Cabrera Infante. Los recuerdos proporcionan el movimiento de un espacio, visual o contemplado, a otro. En *Vanishing Point*, las memorias de Kowalski acuden en vívidas *flash-backs*. El que fuera corredor de carreras había logrado desarrollar la misteriosa capacidad de salir vivo de lances apretados, destreza que se convirtió o degeneró, según opinemos, en una obsesión por la velocidad y el peligro. Pero es la memoria de una amante que escogió la muerte por encima de la humillación la que guía al perseguido en su última decisión. Mientras en *Tres tristes tigres* el olvido es considerado odioso por Códac, cuya *raison d'être* es la de recordar su memoria de La Estrella, en *La Habana para un infante difunto* el olvido y el recuerdo son más bien equiparados: «Sólo se recuerda lo que está olvidado» (p. 504). Del mismo modo que el presente se disuelve continuamente en el pasado, la mayoría de nuestros pensamientos y experiencias se desvanecen con la marcha del tiempo. La vida se aferra al momento actual, pero cuenta con los recuerdos de tiempos y sucesos ya pasados para fraguar un sentido de identidad. *Tres tristes tigres*, por un lado, trata admirablemente de la reconstrucción de una época en las dimensiones más profundamente humanas, y *La Habana para un infante difunto*, por otro, comprende el real problema de las memorias; ¿son confiables o no? El narrador cree que hay una lógica del recuerdo que se diferencia de la de todos los días, y sugiere que los recuerdos, igual que los sueños y el teatro, pueden ser imaginarios:

(La memoria es una traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo, y quien crea que puede es aquel que está más a merced del arbitrio de la memoria) (*La Habana*, 520).

El tema de *Traduttore, traditore* en *Tres tristes tigres* se incorpora en *La Habana para un infante difunto* a un nivel más íntimo. La falibilidad de la memoria, sin embargo, no estorba el intercambio entre los pensamientos actuales y los pasados.

Quizá el oportuno olvido de ciertos recuerdos por parte del narrador evita la necesidad de contarnos todos los secretos. Sea esto así o no, las traiciones potenciales del recuerdo están explícitamente enumeradas en *La Habana para un infante difunto*. El recuerdo, por ejemplo, es capaz de traicionar a la memoria; la memoria del narrador puede traicionarlo como persona, y el recuerdo traiciona las palabras: «Las palabras, ahora, muertas, horizontales por el recuerdo...» (*La Habana*, 599), haciéndose cada vez más difícil recordar los sonidos. *La Habana para un infante difunto*, doce años después de *Tres tristes tigres*, está escrito en español, no en cubano¹⁵. Los recuerdos pueden encontrarse dentro de otros, como los círculos concéntricos de la vida en Zulueta 408, y un recuerdo puede evocar otro: «(Nostalgia en la nostalgia, ese recuerdo entre estos recuerdos)» (*La Habana*, 22)¹⁶.

III

El juego continuo entre presente y pasado es una manera de simular el movimiento en la novela. La sensación de espacio lograda en el cine por medio del movimiento también se explora en *Tres tristes tigres* a través de la descripción del paseo de los personajes por la ciudad de noche, y en *La Habana para un infante difunto* por el deambular del narrador de un cine a otro, de una posada a otra. No obstante, los desenlaces en la obra de Cabrera Infante casi siempre retratan la muerte o la desaparición enigmáticas, la cesación de lo vital. Pero luego queda claro que además de redondear o interpretar la esencia de la obra, los epílogos sugieren un nuevo comienzo o cuando menos la naturaleza cí-

¹⁵ En una charla que dictó en la New York University (17 de abril de 1980), Cabrera Infante habló de su libro más reciente, escrito en Londres, 1975-78. Mientras *Tres tristes tigres* intenta captar la lengua hablada en La Habana, inclusive los dialectos e idiosincrasias, *La Habana para un infante difunto* juega con la lengua española y está más orientada hacia lo visual que lo auditorio. Mientras *Tres tristes tigres* es un libro comunal que quiere ser leído en voz alta, *La Habana para un infante difunto* le ofrece al lector una experiencia más bien solitaria.

¹⁶ Esta cita nos sugiere la *madeleine* de Proust o un *match cut*, transición cinematográfica que se efectúa por medio de un salto directo de una *toma* a otra, ésta igual a aquélla en acción, asunto o composición. La acción y la continuidad cinematográficas a menudo dependen de esta técnica.

clica de la vida. De modo que se leen como si señalaran una especie de función continua y la acción no se detiene.

A excepción de unas fotos e índices, la última sección de *Un oficio del siglo XX* consta de diez páginas rosadas, tituladas «Réquiem por un *alter ego*». Casi todos los párrafos tienen su propio título en negrillas e incluyen los títulos «Vida, pasión y muerte de Caín», «Desaparece un cronista» y «Adiós a Caín». En su epitafio, Cabrera Infante describe la muerte y desaparición de G. Caín: «Ha decidido suicidarse en el silencio: Caín muere para que viva su *alter ego*, que tiene cosas más importantes que hacer» (*Un oficio*, 469). Supuestamente desaparece para siempre, relegándose a la provincia de la no-existencia. Este fallecimiento autoimpuesto de un crítico de cine marca la liberación de otro tipo de escritor más serio, que ahora estará libre de los quehaceres de aquél.

Según nuestra interpretación de *Un oficio del siglo XX* y también de *Vanishing Point*, el sacrificarse conduce a la realización de un estado de trascendencia. Aun en *Vanishing Point* hay epílogo, aunque no aparece al final. Un segmento de varios minutos del fin de la película fue cortado y colocado en el mismo comienzo, prólogo que funciona de epílogo uniendo el principio con el fin para crear una estructura circular. Cuando el coche de Kowalski se desvanece, se le da al público un indicio sobre la naturaleza de la película, la cual tiene otra dimensión más profunda que la de la carrera automovilística¹⁷.

El chacharear incomprensible que contiene el epílogo de *Tres tristes tigres* es la charla de la loca en el parque, apuntada por Silvestre en un pedazo de papel unos diez años antes de «Bachata». En aquel entonces, Silvestre pensaba que lo que ella decía era extraordinario y simbólico, aunque señaló también que se repetía siempre lo mismo. Su discurso, registrado en el epílogo sin puntuación ni mayúsculas, tiene un fin gracias a la censura española, que cortó el texto en cierto punto escabroso. La loca, al repetirse constantemente unas observaciones encolerizadas, encarna la naturaleza dislocada del hombre moderno en su hostilidad y confusión. El mono que la amenaza representa el fondo animalístico del hombre, que éste cree haber dejado atrás, pero que todavía sobrevive, acechando el lado racional en el ser humano con su amoralidad y violencia. El hombre queda confundido y frustrado por las respuestas de la sociedad y sus instituciones. En el caso de la mujer, su alienación refleja la falta de integración de la razón con la fuerza vital, el «otro» dentro de sí misma. Su estado lastimoso intima la fragilidad de la psi-

¹⁷ Este aspecto fue pasado por alto por Roger Greenspun en su reseña sobre *Vanishing Point* en el *New York Times Film Reviews*, 25 marzo 1971, 46:3.

quis, reflejada en los temas del doble y de la personalidad dividida en *Tres tristes tigres*¹⁸.

El epílogo de *La Habana para un infante difunto* queda divorciado del resto del texto en tono y modo por el trastrocamiento repentino de papeles y el tratamiento burlesco de figuras y temas mitológicos. El lugar de la acción, la sección de cine llamada «paraíso», abre camino a una interpretación trascendente, y lo que parece ser un acto de autodestrucción resulta ser un viaje creativo del cual han surgido las historias numerosas de la novela. La caída del narrador en un mar desconocido puede representar la muerte, etapa en la cual, para los hindúes, el alma debe repasar y asimilar el entero sentido de la vida que acaba de dejar, para aprender sus lecciones. O bien puede representar las fuerzas creativas de la vida, mientras el alma se prepara para el renacimiento en otro nivel de existencia. Es quizá en este estado eterno que el narrador recuerda a la gente y los sucesos que ha contado, como si el libro fuera un Diálogo de los Muertos. Esta lectura del epílogo nos recuerda claramente el título del libro y hace presente la prioridad que se le da al espacio por encima del tiempo en el mismo. Se describe la muerte como una sustancia y un lugar, el agua del Avernus, un abismo donde cae el narrador. La ambigüedad de las últimas palabras del epílogo, se encuentren relacionadas con el nacimiento o con la función continua en el cine, nos traen dentro del diseño circular de Cabrera Infante.

Tal es la influencia del ámbito cinematográfico en la obra de Cabrera Infante, que éste incorpora en la misma la esencia fugaz de una película proyectada en la pantalla en un continuo vaivén de luz y sombra. El énfasis personalista de la narrativa en cuestión está reconcentrado asimismo en una serie de puntos de fuga representados por recuerdos, dobles y desenlaces escapistas. El desdoblamiento de éstos esclarece la dialéctica supuestamente contraria de los personajes, en términos de un esfuerzo perpetuo por asir lo que quiere retroceder siempre hacia el olvido, el otro o la muerte. La misma fugacidad corresponde a la naturaleza ilusoria y rítmica de la vida, y, en la obra de Cabrera Infante, sirve de metáfora por la búsqueda de la esencia vital. La meta en este caso parece ser el apoderarse del otro, es decir, de otro aspecto del ser

¹⁸ En su excelente artículo titulado «A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres tristes tigres*», Stephanie Merrim relaciona el lenguaje de la loca con el de los juegos verbales de los tigres: «Fragmented, oral, repetitive, metaphorically structured, ruled by a hermetic and unfathomable logic and thus robbed of its communicative function, her language resembles a crude distillation of wordplay carried to its ultimate extremes —the game become life.» *Latin American Literary Review*, 8, No. 16 (Spring-Summer 1980), p. 115.

en la forma del doble, el pasado o la muerte. Resulta que, al acercarse al objeto, éste se esfuma y el sujeto se hunde en la unidad. Cabrera Infante no comprueba otra realidad, ni mucho menos. Nos sugiere sencillamente un camino hacia ella. La fuga y la desaparición, las cuales parecen ser la inversión y parodia del mito de la búsqueda, en realidad son más bien el anverso del mismo. Sin el punto de fuga se acaba la búsqueda.

