

# Digresiones torpes sobre Guillermo<sup>1</sup>

Enrico Mario Santí

*No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares.  
La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas  
calles. Y en los mismos barrios te harás viejo.*

C.P. CAVAFIS<sup>2</sup>

La primera mención de Bustrófedon aparece en *Las confesiones de agosto* (un libro de cuentos escritos en la primera persona del singular), lista inédita de los 60 cuentos que habría incorporado la versión más primitiva de *TTT*<sup>3</sup>. El cuento número 31, que se identifica con ese nombre, se describe de la siguiente manera: «un curioso personaje que habla con el vocabulario más reducido del mundo poco antes de morir». La fecha de esa lista debe ser, aproximadamente, fines de 1962, que es la de la entrevista con Corrales Egea. En ésta, Cabrera Infante describe esa versión primitiva de *TTT* como «un libro de cuentos, unidos orgánicamente no sólo por el título... están escritos todos en primera persona». Seguidamente, en la misma entrevista, y dentro de una lista de ejemplos de textos en primera persona que el primitivo libro iba a incluir, el autor menciona «un panegírico (es decir, una oración fúnebre elogiosa del muerto, como siempre)», que bien podría ser otra descripción de la misma secuencia narrativa. Ciertamente, Bustrófedon, o su «panegírico», aparece en el manuscrito de *Vista del amanecer en el Trópico* (*TTT2*), pero «La muerte de Trotsky...» sólo figura a partir de la tercera y última versión del manuscrito (*TTT3*), que es la que sirvió de base para su publicación como libro en 1967. En *Vista...*, siguiendo el primer manuscrito (*TTT1*), Bustrófedon se menciona dos veces antes de la breve secuencia, narrada ya por «Seseribó (28 años)», que apenas incluye una descripción de las costumbres de este enigmático personaje y su muerte. En cambio, la tercera versión ya incorpora la sección entera «Rompecabeza». Son muchos, en efecto, los cambios que Cabrera Infante introduce entre *Vista...* y *TTT3*, pero entre ellos se destacan especialmente tres: la eliminación de las viñetas sobre la lucha clandestina contra Batista, la expansión de la secuencia sobre Bustrófedon (incluyendo la confección de «La muerte de Trotsky...»), y la incorporación de «Bachata».

Al abordar el tema de los orígenes de *TTT*, en su larga entrevista con Rodríguez Monegal (1967)<sup>4</sup>, Cabrera Infante menciona, en cambio, otras dos fuentes: la secuencia «Ella cantaba boleros», cuya primicia dio a conocer en uno de los últimos

números de *Lunes de Revolución*, y el célebre corto *PM*: «quise hacer *PM*. por otros medios...». Un breve texto, de su propia autoría, prologaba aquella primicia de 1961: «*Ella cantaba boleros* forma parte de una novela en preparación, 'La noche es un hueco sin borde' en la que la constante narrativa es incidentes que ocurren en la noche del pasado, en La Habana». En la entrevista tardía, el autor se referirá a «la intención ecológica» —en el sentido de la recuperación de un mundo perdido— que motivaba esta secuencia. «Iba a ser una colección de relatos o un gran poema sobre La Habana, La Habana que yo conocía, La Habana de noche», dijo por fin sobre el origen del libro.

Las otras dos fuentes que menciona entonces son los dos libros anteriores a *TTT*: *Así en la paz como en la guerra* y *Un oficio del siglo XX*. De aquel, *Vista...* tomó el contrapunto entre narración y viñeta, a su vez distribuidas temáticamente entre paz y guerra, amor y política; al eliminar las viñetas, *TTT3* eliminó la distribución temática pero no la estructura en contrapunto, la cual complica multiplicando las secuencias. De *Un oficio...*, en cambio, *TTT3* tomará la estructura dupla: «hay un núcleo narrativo, que son las vidas de ciertos personajes, y hay una especie de escollo, de comentario a este núcleo narrativo», dijo a Rodríguez Monegal. En *Un oficio...*, el escollo es el réquiem por *Cain*, crítico fallecido, cuyas crónicas GCI da a conocer; en *TTT3*, el escollo es no sólo el doble réquiem por Bustrófedon y La Estrella, héroes ágrafos, sino la producción de textos y revelaciones indiscretos sobre un grupo de amigos que da a conocer Silvestre, el autor implícito, a su vez doble de un tal «GCI», máscara de Cabrera Infante. El vínculo entre *Un oficio...* y *TTT3* no es, por tanto, únicamente el procedimiento por escollo, sino el réquiem; la descripción a Corrales Egea («un panegírico (es decir, una oración fúnebre elogiosa del muerto, como siempre)» se aplica igualmente a *Cain* y a Bustrófedon; y el que la realiza es igualmente GCI y Silvestre. No obstante, un libro viene a ser el negativo del otro. Si en *Un oficio...* «existe un núcleo crítico que va precedido y seguido por unas anotaciones» narrativas o ficticias, en *TTT* hay un núcleo *narrativo o ficticio* («las vidas de ciertos personajes») seguido por «una especie de escollo» *crítico* («esa larga narración de 'Bachata' al final del libro y ciertas interpolaciones que hay en el medio, como por ejemplo... 'Rompecabeza'»). En el fondo de la escritura de Cabrera Infante hay, por tanto, un dispositivo doble, que aparece de dos maneras: el contrapunto (entre narración y viñeta) y el desdoblamiento (autor y álter ego). Un centro escindido, descentrado por así decirlo, es el móvil secreto de su escritura. En el centro de ese no-centro reside una tensión bajo tres nombres: traición, locura y muerte.

## II

Según Nivia Montenegro<sup>5</sup>, «Rompecabeza», la sección que «ocupa justamente la parte central del libro y constituye...el meollo conceptual de *TTT*», aporta dos cosas. Primero, construye «un canon literario cubano dividido en una vertiente culta y otra popular». Y segundo, pone en escena «un ritual magnicida» por medio de la alusión al asesinato de Lev Trotsky seguida por las parodias de los autores cubanos que narran, imaginariamente, esa muerte.

El canon se divide en dos grupos: los cultos (Martí, Lezama, Carpentier) y los populares (Piñera, Novás Calvo, Guillén). Entre los dos, Lydia Cabrera, la única escritora, cuya obra «intenta darle voz al componente africano» de la cultura cubana, y «deja hablar a los que hablan con ella». El centro del canon que ocupa Cabrera lo comparte con el propio Cabrera Infante; con ella «incorpora, explota y critica esas dos vertientes de la literatura cubana», de manera que su «proyecto narrativo se vuelca hacia lo literario y lo popular, lo cubano y lo extranjero». «Es ese canto a medias de la parodia el que Cabrera Infante escoge para construir su propio canon de la literatura cubana e inscribirse en él».

El «ritual magnicida», a su vez, es un comentario sobre la parodia y el propio canon. Así como Trotsky es un Maestro revolucionario traicionado y asesinado por su presunto discípulo Mornard, así también Bustrófedon traiciona y «asesina» a los Maestros de la literatura cubana. Sólo que, tal como lo presenta «Rompeca-beza», la situación es mucho más complicada: si Bustrófedon traiciona a los Maestros, los «discípulos» de Bustrófedon lo traicionan a él. En el resumen de Montenegro: «las parodias fueron `dichas` por Bustrófedon... en una reunión informal con sus amigos (Silvestre, Cué, Eribó, Rine y el propio Códac). Estas parodias fueron grabadas por Cué y la grabación posteriormente destruida, por mutuo acuerdo, entre Cué y Bustrófedon. Pero esa misma grabación es copiada, a su vez, por Códac, quien no devuelve ni destruye su copia, sino que la usa presumiblemente como narración en *TTT*». Al resumen de Montenegro añadiría yo, a mi vez, que la cadena de traiciones no termina ahí. Porque si Silvestre es el autor implícito, entonces es él, y no Códac, el que sustrae las parodias y las publica, para luego verse él mismo subvertido, a su vez, por el «GCI», autor explícito, que firma la «Advertencia» a la cabeza del libro.

Surge entonces la pregunta, ¿qué tienen que ver los datos de este «ritual magnicida» con la naturaleza del canon que se pone en escena en la misma sección?

Como se sabe, Jacques Mornard (né Ramón Mercader) asesina a Trotsky bajo órdenes de *TTTI*, antiguo camarada de la víctima, haciéndose pasar por uno de sus tantos discípulos trotskistas. Si Trotsky representa el bolchevismo en estado puro y la revolución internacional, *TTTI* en cambio representa el Estado soviético burocrático y la revolución en un solo país. *TTTI* consolida su poder eliminando, entre muchos otros, a Trotsky y, de paso, traicionando el espíritu original del bolchevismo soviético. Florentino Cazalis (Bustrófedon para sus amigos) es un ingenioso periodista menor que una noche hacia el final de su vida se reúne con un grupo de amigos y tiene la genial idea de «decir» o recitar una serie de parodias de escritores cubanos, con los resultados que ya hemos repasado. Por tanto, Bustrófedon juega a ser el Mornard (o *TTTI*) de los Maestros literarios cubanos, pero él mismo termina siendo el Trotsky, la víctima de sus propios discípulos, quienes traicionan la oralidad de su discurso dentro de un panegírico involuntariamente colectivo. Por tanto, lo que es originalmente el juego libre, la pura *jodedera* oral, de Bustrófedon, se convierte, a través de un proceso de grabación, transcripción y publicación, en el canon cuya estructura ya hemos igualmente repasado. Si nos dispusiéramos a estructurar una burda analogía, podríamos decir, por tanto, que Bustrófedon es a Trotsky lo que el colectivo de Cué,

Códac, Silvestre y «GCI» son a *TTTTI*. Si la producción de los «tigres» es el canon no sólo de la literatura cubana sino de su «padre», Bustrófedon, entonces también es cierto que *TTTTI* es el canon no sólo de la Revolución de Octubre, sino de Trotsky, espíritu revolucionario.

De ahí podemos derivar un par de conclusiones provisionales que tal vez sean mutua, y paradójicamente, contradictorias. Primero, que en la producción de lo que provisionalmente podríamos llamar «literatura» (y cubana, si se quiere), la «traición» que realiza el canon resulta inevitable. Las parodias de Bustrófedon son originalmente orales, pero sólo adquieren la forma efectiva de la parodia una vez que se traiciona esa naturaleza oral; es decir, una vez que se transcriben y se comprueba la manera en que esos textos imitan burlonamente sus respectivos modelos. En este sentido, la relación Maestro-Discípulo (Trotsky/Mornard [Stalin], Sócrates/Platón, Jesús/Doce Discípulos, Alice B. Toklas/Gertrude Stein) encierra un dispositivo no sólo de traición sino de traición *necesaria*, diríase *indispensable*, para la producción de la cultura y la historia<sup>6</sup>. Pero la otra conclusión resulta no menos paradójica: el canon, ni siquiera un canon como el que nos ofrece «Rompecabeza», en realidad no tiene nada que ver con la literatura. Tiene que ver con otra cosa, no menos necesaria o *indispensable* para la producción de la cultura: el *poder*. Y, sobre todo, el poder escrito. La escritura como poder.

La meditación sobre el canon, y por tanto del poder, está lejos, por cierto, de ser mero trasunto de recientes discusiones más o menos académicas y es una constante en la obra de Cabrera Infante. Es, por ejemplo, el tema unitario, y explícito, de *Mea Cuba*, y se remonta, en clave secreta, a *Un oficio del siglo XX*, donde, como se sabe, el autor realiza el réquiem por Caín, su álter ego, en su otra vida como cronista de cine. En «Manuscrito encontrado en una botella», segunda entrega de la biografía imaginaria que el autor le dedica a su doble, cuenta cómo antes de su fallecimiento convenció a Caín de que le hiciera una lista de «Las diez mejores películas de todos los tiempos». Luego de ardua búsqueda en casa del difunto, el autor finalmente encuentra enrollado dentro de una botella de leche el manuscrito con la lista. La que encuentra contiene doce, no diez, películas. Pero seguidamente, en carta adjunta, Caín provee otras más: una, que incluye diez más, ordenadas por género; otra, con diez más, de filmes «para ser estudiados, analizados, copiados para ser vistos siempre», y una última («casi clásica en su arbitrariedad») con trece filmes silentes. A la evidente burla del canon Caín añade, a manera de posdata, y «para agregar confusión al caos, que hay un filme que me gusta más que ningún otro y que no aparece en la (*sic*) lista. Su título es... (\*)». «Donde aparecen unos puntos suspensivos y un asterisco», coteja el autor seguidamente, «no pude leer nada: la leche o quizás el agua habían borrado la tinta y el nombre del filme en cuestión era ilegible... no estoy seguro: no pude descifrarlo». Pero lo que dice después es aún más pertinente a nuestro tema:

Mientras espero fumando al descifrador de las escrituras de Caín, doy a la publicación estos digestos críticos. Quizás algunos piensen que se trata de un evangelio apócrifo, pero no habrá Concilio de Trento para este texto final: Caín ha muerto y sus discípulos no sólo le negaron, sino que ayudaron en su crucifixión: los apóstoles

jugaron al seguro y prefirieron ser apóstatas. Por otra parte, es bueno matar las esperanzas de una vez y saber que nadie tomará estas digresiones torpes como la Santa Biblia del cine.

En su epitafio al Maestro, el discípulo revela no sólo la arbitrariedad del canon, sino el mecanismo de poder que lo sustenta, incluyendo desde luego la traición que hace posible la institución de la Escritura como Canon<sup>7</sup>. También, gesto honesto, la frustración de ese poder por dos fuerzas fuera de control: el tiempo y el azar.

**1** Fragmentos de la «Introducción» a la edición crítica de *Tres tristes tigres*, a cargo de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí, que será publicada por Ediciones Cátedra, de Madrid (en preparación).

**2** Versos de «La ciudad», que Guillermo subrayó en un ejemplar de *Poesía completa* (ed. y trad. Pedro Bádenas de la Peña; Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 99) que leí en su biblioteca personal en Londres. Agradezco a Miriam Gómez, su viuda, habérmelos hecho notar.

**3** Los manuscritos de Cabrera Infante a los que me refiero forman parte del acervo de la Rare Books and Manuscripts Library, de la Universidad de Princeton.

**4** Las entrevistas con Corrales Egea y Rodríguez Monegal se publicaron, respectivamente, en la revista *Casa de las Américas* (nº 17-18, La Habana, 1963, pp. 49-62) y en *El arte de narrar* (Monte Ávila, Caracas, 1968, pp. 49-81).

**5** Montenegro, Nivia; «Tropologías de la cultura cubana en *Tres tristes tigres*»; Ponce, Néstor (editor); *Le Néo-baroque cubain*; Éditions du Temps, París, 1997, pp. 127-140.

**6** George Steiner (*Lessons of the Masters*; Harvard University Press, Cambridge, Ma., 2003) ha meditado con fruición sobre esta constante en la cultura, y no sólo, por cierto, en la occidental. Pero a mi juicio no abunda suficientemente en el vacío ontológico que supone el paso de la revelación oral a la institución escrita o canónica. Ver, sobre todo, su brillante capítulo 1, «*Lasting Origins*», y, sobre todo, las páginas 31-33.

**7** Para éste y otros temas pertinentes, ver la valiosa discusión de Gerald L. Bruns, *Hermeneutics, Ancient and Modern*, Yale University Press, New Haven, 1992. Desde luego que Escritura, evangelio vivo, no es lo mismo que la escritura, instrumento de poder del canon.