

Ante una pregunta sobre mis autores preferidos, tomé la palabra y, desafiando la timidez, que me impedía mantener la sintaxis una frase entera, emprendí el elogio de la prosa desvaída de un poetaastro que dirigía la página literaria de un diario porteño. Quizás para renovar el aire, Borges amplió la pregunta:

—De acuerdo —concedió— pero fuera de Fulano ¿a quién admira, en este siglo o en cualquier otro?

—A Gabriel Miró, a Azorín, a James Joyce —contesté.

¿Qué hacer con una respuesta así? Por mi parte no era capaz de explicar qué me agradaba en los amplios frescos bíblicos y aun eclesiásticos de Miró, en los cuadritos aldeanos de Azorín ni en la gárrula cascada de Joyce, apenas entendida, de la que se levantaba, como irisado vapor, todo el prestigio de lo hermético, de lo extraño y de lo moderno. Borges dijo algo en el sentido de que sólo en escritores entregados al encanto de la palabra encuentran los jóvenes literatura en cantidad suficiente. Después, hablando de la admiración por Joyce, agregó:

—Claro. Es una intención, una acto de fe, una promesa. La promesa de que les gustará —se refería a los jóvenes— cuando lo lean.

De aquella época me queda un vago recuerdo de caminatas entre casitas de barrios de Buenos Aires o entre quintas de Adrogué y de interminables, exaltadas conversaciones sobre libros y argumentos de libros. Sé que una tarde, en los alrededores de la Recoleta, le referí la idea del “Perjurio de la nieve”, cuento que escribí muchos años después, y que otra tarde llegamos a una vasta casa de la calle Austria, donde conocí a Manuel Peyrou y reverentemente oímos en un disco del fonógrafo la *Mauvaise Prière*, cantada por Damia.

En 1935 o 36 fuimos a pasar una semana en una estancia en Pardo, con el propósito de escribir en colaboración un folleto comercial,

aparentemente científico, sobre los méritos de un alimento más o menos búlgaro. Hacia frío, la casa estaba en ruinas, no salíamos del comedor, en cuya chimenea crepitaban ramas de eucaliptos.

Aquel folleto significó para mí un valioso aprendizaje, después de su redacción yo era otro escritor, más ex-

perimentado y avezado. Toda colaboración con Borges equivale a años de trabajo.

Intentamos también un soneto enumerativo, en cuyos tercetos no recuerdo cómo justificamos el verso: Los molinos, los ángeles, las eles.

Y proyectamos un cuen-

to policial —las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos

# LIBROS Y AMISTAD

Adolfo Bioy Casares

*Creo que mi amistad con Borges procede de una primera conversación, ocurrida en 1931 o 32, en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires. Borges era entonces uno de nuestros jóvenes escritores de mayor renombre y yo un muchacho con un libro publicado en secreto y otro con seudónimo.*

Domecq y Suárez Lynch.

Entre tantas conversaciones olvidadas, recuerdo una de esa remota semana en el campo. Yo estaba seguro de que para la creación artística y literaria era indispensable la libertad total, la libertad *idiot*, que reclamaba uno de mis autores, y andaba como arrebatado por un manifiesto, leído no sé dónde, que únicamente consistía en la repetición de dos palabras: *Lo nuevo*; de modo que me puse a ponderar la contribución, a las artes y a las letras, del sueño, de la irreflexión, de la locura. Me esperaba una sorpresa. Borges abogaba por el arte deliberado, tomaba partido con Horacio y con los profesores contra mis héroes, los deslumbrantes poetas y pintores de vanguardia. Vivimos ensimismados, poco o nada sabemos de nuestro prójimo y en definitiva nos parecemos a ese librero, amigo de Borges, que de treinta años a esta parte puntualmente le ofrece toda nueva biografía de principitos de la casa real inglesa o el tratado más complejo sobre la pesca de la trucha. En aquella discusión Borges me dejó la última palabra y yo atribuía la circunstancia al valor de mis razones, pero al día siguiente, a lo mejor esa noche, me mudé de bando y empecé a descubrir que muchos autores eran menos admirables en sus obras que en las páginas de críticos y de cronistas, y me esforcé por inventar y componer juiciosamente mis relatos.

Por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros. Tardes y noches hemos conversado de Johnson, de De Quincey, de Stevenson, de literatura fantástica, de argumentos policiales, de *L'illusion comique*, de teorías literarias, de las *contrerimes* de Toulet, de problemas de traducción, de Cervantes, de Lugones, de Góngora y de Quevedo, del soneto, del verso libre, de literatura china, de Macedonio Fernández, de Dunne, del tiempo, de la relatividad, del idealismo, de la *Fantasia metafísica* de Schopenhauer, del neociol de Xul Solar, de la



► *Crítica del lenguaje* de Mauthner.

¿Cómo evocar lo que sentí en nuestros diálogos de entonces? Comentados por Borges, los versos, las observaciones críticas, los episodios novelescos de los libros que yo había leído aparecían con una verdad nueva y todo lo que no había leído, como un mundo de aventuras, como el sueño deslumbrante que por momentos la vida misma llega a ser.

En 1936 fundamos la revista *Destiempo*. El título indicaba nuestro anhelo de sus traernos a supersticiones de época. Objetábamos particularmente la tendencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folklóricos, telúricos o vinculados a la historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas. Creíamos que los preciosos antecedentes de una escuela eran a veces tan dignos de olvido como las probables, o inevitables, trilogías sobre el gaucho, la modista de clase media, etcétera.

La mañana de septiembre en que salimos de la imprenta de Colombo, en la calle Hortiguera, con el primer número de la revista, Borges propuso, un poco en broma, un poco en serio, que nos fotografiáramos para la historia. Así lo hicimos en una modesta galería de barrio. Tan rápidamente se extravió esa fotografía, que ni siquiera la recuerdo. *Destiempo* reunió en sus páginas a escritores ilustres y llegó al número 3.

En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo (con poca fortuna), artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas. Entre los mejores recuerdos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de Thomas Browne y la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián y aquellas otras, de algún invierno anterior, en que elegimos textos para la *Antología fantástica* y tradujimos a Swedenborg,

*¿Cómo evocar lo que sentí en nuestros diálogos de entonces? Comentados por Borges, los versos, las observaciones críticas, los episodios novelescos de los libros que yo había leído aparecían con una verdad nueva y todo lo que no había leído, como un mundo de aventuras, como el sueño deslumbrante que por momentos la vida misma llega a ser.*

a Poe, a Williers de L'Isle Adam, a Kipling, a Wells, a Beerbohm. Por su mente despierta, que no cede a las convenciones, ni a las costumbres, ni a la haraganería, ni al *snobismo*, por el caudal de su memoria, por la aptitud para descubrir correspondencias recónditas, pero significativas y auténticas, por su imaginación feliz, por la inagotable energía de invención, Borges descuella en la serie completa de tareas literarias. Con claridad, por cierto, distingue las actividades laterales y el verdadero trabajo. Muy al comienzo de nuestra amistad, me previno.

—Si quiere escribir, no dirija

editoriales ni revistas. Lea y escriba.

Años después comenté el consejo:

—Así uno escribe mucho y sobre todo mal. Hay que ver los libros que por entonces yo publicaba.

—Cuanto antes cometa uno sus errores —contestó— mejor. Yo pasé por períodos de escribir con arcaísmos españoles y con palabras del lunfardo, y después por el ultraísmo. De vez en cuando encuentro a gente que padece errores parecidos, y pienso: “Yo estoy libre, porque ya los cometí.”

Todo libro mío de la década del 30 debió recordar-

le que su interlocutor —tan corriente y hasta razonable cuando conversaban— ocultaba a un escritor erróneo, incómodamente fecundo. Con generosidad Borges escribió sobre esos libros, elogiando lo que merecía algún elogio, alentando siempre.

La tarde de 1939, en las barrancas de San Isidro, Borges, Silvina Ocampo y yo planeamos un cuento (otro de los que nunca escribíamos). Ocurría en Francia. El protagonista era un joven literato de provincia, a quien había atraído la fama —limitada a los círculos literarios más refinados e intuida por él— de un escritor que había muerto pocos

años antes. Laboriosamente el protagonista rastrea y obtenía las obras del maestro: un discurso, que consistía en una serie de lugares comunes de buen tono y redacción correcta, en elogio de la espada de los académicos, publicado en *plquette*, una breve monografía, dedicada a la memoria de Nisard, sobre los fragmentos del *Tratado de la lengua latina* de Varrón; una *Corona de sonetos* igualmente fríos por el tema que por la forma. Ante la dificultad de conciliar estas obras, tan descarnadas y yertas, con la fama de su autor, el protagonista iniciaba una investigación. Llegaba al castillo donde el maestro había vivido y por fin lograba acceso a sus papeles. Desenterraba borradores brillantes, irremediamente trunco. Por último encontraba una lista de prohibiciones, que nosotros anotamos aquella tarde en la ajada sobrecubierta y en las páginas en blanco de un ejemplar de *An Experiment with Time*, de ahí la transcribo:

*En literatura hay que evitar:*

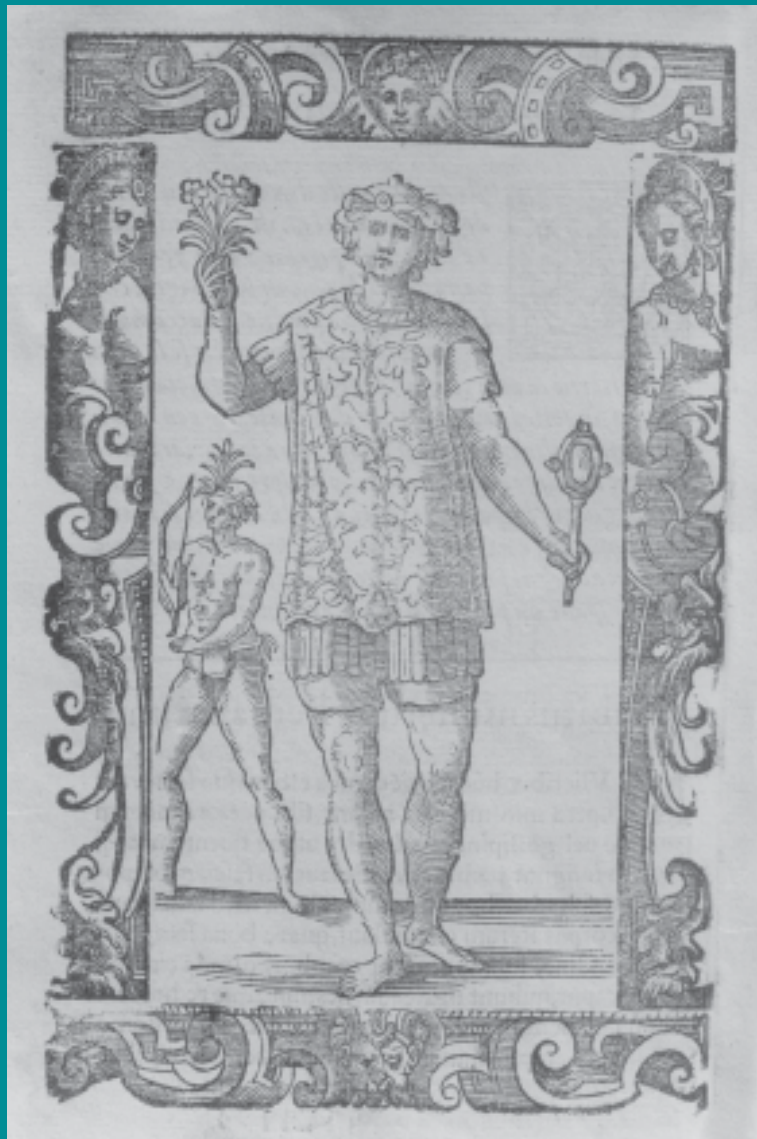
—Las curiosidades y paradojas psicológicas: homicidas por benevolencia, suicidas por contento. ¿Quién ignora que psicológicamente todo es posible?

—Las interpretaciones muy sorprendentes de obras y de personajes. La misoginia de Don Juan, etcétera.

—Peculiaridades, complejidades, talentos ocultos de personajes secundarios y aun fugaces. La filosofía de Maritornes. No olvidar que un personaje literario consiste en las palabras que lo describen (Stevenson).

—Parejas de personajes burdamente disímiles: Quijote y Sancho, Sherlock Holmes y Watson.

—Novelas con héroes en pareja: las referencias que llevan la atención de un personaje a otro son fastidiosas. Además, estas novelas crean dificultades: si el autor aventura una observación sobre un personaje, inventará una simétrica para el otro, sin abusar de contraste ni caer en lánguidas coincidencias, situación poco menos que imposible: *Boward et Pécuchet*.



–Diferenciación de personajes por manías. Cf.: Dickens.  
–Méritos por novedades y sorpresa: *Trick-stories*. La busca de lo que todavía no se dijo parece tarea indigna del poeta de una sociedad culta; lectores civilizados no se alegrarán en la descortesía de la sorpresa.

–En el desarrollo de la trama, vanidosos juegos con el tiempo y con el espacio: Faulkner, Priestley, Borges, etcétera.

–El descubrimiento de que en determinada obra el verdadero protagonista es la pampa, la selva virgen, el mar, la lluvia, la plusvalía. Redacción y lectura de obras de las que alguien pueda decir esto:

–Poemas, situaciones, personajes con los que se identifica el lector.

–Frases de aplicabilidad general o con riesgo de convertirse en proverbios o de alcanzar la fama (son incompatibles con un *discours cohérent*).

–Personajes que pueden quedar como mitos.

–Personajes, escenas, frases deliberadamente de un lugar o época. El color local.

–Encanto por palabras, por objetos. *Sex y death-appeal*, ángeles, estatuas, *bric-à-brac*.

–La enumeración caótica.

–La riqueza de vocabulario. Cualquier palabra a que se recurre como sinónimo. Inversamente, *le mot juste*. Todo afán de precisión.

–La vividez en las descripciones. Mundos ricamente físicos. Cf.: Faulkner.

–Fondos, ambiente, clima. Calor tropical, borracheras, la radio, frases que se repiten como estribillo.

–Principios y finales meteorológicos. Coincidencias meteorológicas y anímicas. *Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!*

–Metáforas en general. En particular, visuales; más particularmente, agrícolas, navales, bancarias. Véase Proust.

–Todo antropomorfismo.

–Novelas en que la trama guarda algún paralelismo con la de otro libro. *Ulysses* de Joyce.

–Libros que fingen ser menús, álbumes, itinerarios, conciertos.

–Lo que puede sugerir ilus-



traciones. Lo que puede sugerir *films*.

–La censura o el elogio en las críticas (según el precepto de Ménard). Basta con registrar los efectos literarios. Nada más candoroso que esos *dealers in the obvious* que proclaman la inepticia de Homero, de Cervantes, de Milton, de Molière.

–En las críticas, toda referencia histórica o biográfica. La personalidad de los autores. El psicoanálisis.

–Escenas hogareñas o eróticas en novelas policiales. Escenas dramáticas en diálogos filosóficos.

–La expectativa. Lo patético y lo erótico en novelas de

amor; los enigmas y la muerte en novelas policiales; los fantasmas en novelas fantásticas. –La vanidad, la modestia, la pederastia, la falta de pederastia, el suicidio.

Los pocos amigos a quienes leímos este catálogo, inconfundiblemente manifestaron disgusto. Tal vez creyeran que nos arrogábamos las funciones de legisladores de las letras y quién sabe si no recelaban que tarde o temprano les impondríamos la prohibición de escribir libremente; o tal vez no entendieran qué nos proponíamos. En este punto, alguna justificación tenían, pues el criterio de nuestra lista no es

claro; incluye recursos lícitos y prácticas objetables. Me figuro que si hubiéramos escrito el cuento, cualquier lector hallaría suficiente explicación en el destino del autor de las prohibiciones, el literato sin obra, que ilustra la imposibilidad de escribir con lucidez absoluta.

Ménard, el del “precepto” citado más arriba, es el héroe de “Pierre Ménard, autor del Quijote”. La invención de ambos cuentos, el publicado y el no escrito, corresponde al mismo año, casi a los mismos días; si no me equivoco, la tarde en que anotamos las prohibiciones, Borges nos refirió “Pierre

Ménard”.

Borges encara con prodigiosa intensidad de atención el asunto que le interesa. Yo lo he visto apasionado por Chesterton, por Stevenson, por Dante, por una cadena de mujeres (todas irremplazables y únicas), por las etimologías, por el anglosajón y siempre por la literatura. Esta última pasión molesta a mucha gente, que rápidamente esgrime la habitual antinomia entre los libros y la vida. Por lo demás, el mismo Borges dice de sus primeros relatos: “No son, no quieren ser, psicológicos.” Con el tiempo la crítica ha descubierto que Borges parece más interesado en la trama que en los personajes y se pregunta si la circunstancia no revela una íntima preferencia por el juego argumental sobre las personas. ¿No correspondería el mismo reparo a los anónimos autores de *Las mil y una noches*? Yo creo que Borges retoma la tradición de los grandes novelistas y cuentistas, o dicho más claramente; la tradición de los contadores de cuentos.

La imagen de Borges, aislado del mundo, que algunos proponen me parece inaceptable. No alegaré aquí su irreductible actitud contra la tiranía, ni su preocupación por la ética; recurriré a un simple recuerdo literario. Cuando nos encontramos para trabajar en los cuentos, Borges suele anunciarme que trae noticias de tal o cual personaje. Como si los hubiera visto, como si viviera con ellos, me refiere qué hacían ayer Frogman o Montenegro, qué dijeron Bonavena o la señora de Ruiz Villalba. Las personas y la comedia que tejen lo atraen. Es un agudo observador de idiosincrasias, un caricaturista veraz pero no implacable.

Me pregunto si parte del Buenos Aires de ahora que ha de recoger la posteridad, no consistirá en episodios y personajes de una novela inventada por Borges. Probablemente así ocurra, pues he comprobado que la palabra de Borges confiere a la gente más realidad que la vida misma. ■

*“Borges encara con prodigiosa intensidad de atención el asunto que le interesa. Yo lo he visto apasionado por Chesterton, por Stevenson, por Dante, por una cadena de mujeres (todas irremplazables y únicas), por las etimologías, por el anglosajón y siempre por la literatura.”*



## Víctor Hurtado y las letras (re)cobradas

Alonso Rabí Do Carmo

Quien haya visto la primera edición de este libro de Víctor Hurtado (*El Caballo Rojo* y Atenea, 1998) notará algunas diferencias, además de que en la presente hay textos nuevos y otros que solo resistieron la primera vez. Una, y muy significativa, tiene que ver con el subtítulo o, en todo caso, con una frase añadida al título: “Escritos desde el olvido”, rezaba la primera; “Segunda edición, reducida y aumentada”, dice la siguiente. Me interesa señalar este aspecto porque creo que encierra claves de lectura que no deberíamos desdenar. En primer lugar, porque “Escritos desde el olvido” nos habla a las claras del lugar de la enunciación, situado en una marginalidad íntima y desgarrada; en segundo término porque la expresión antitética “Segunda edición, reducida y aumentada” nos pone en contacto directo con dos de los rasgos más saltantes en este conjunto de textos: el humor y la ironía.

En el Perú hay una larga tradición de prosistas de muy buenos quilates, buena parte de ellos escritores que han cimentado el periodismo literario peruano. Aunque lo parezca, no hay contradicción en estos términos, pues el periodismo no es literario por aproximarse a la ficción, como podría pensarse con cierta facilidad asociativa, sino porque el contenido informativo no se transmite con la frialdad propia de la noticia, sino más bien con recursos que realzan la emotividad, el placer formal y una subjetividad que no se arredra ante sus propios vericuetos. Desde Abelardo Gamarra “El tunante” hasta jóvenes como Julio Villanueva —pasando por “Cabotin”, More y tantos nombres más—, el artículo, la crónica y el ensayo periodístico tienen en nuestro medio tanto una continuidad histórica como un afán por la belleza que nos permiten separar la paja del trigo en todo aquello que los diarios publican. Y es en ese escenario que los textos de Hurtado se mueven como peces en el agua.

*Pago de letras* nos muestra las preocupaciones centrales de Hurtado: la

política, la literatura y la música. La mirada crítica, la ironía como una trampa sutil, el ánimo sentencioso, el gusto personal, la pericia en la lectura son, entre otros, los ingredientes que el escritor mezcla con sabiduría y buen temple. El libro se abre con un prólogo que, desde el título (“Se hace lo que se puede”), es una invocación a la indulgencia del lector, pero también un acto de autorreferencia por parte del escritor, que dibuja así su relación con la escritura, una relación mediada —al menos sobre el papel—, con el extrañamiento, la indiferencia y un sentimiento de inutilidad frente a la creación: “Solo pediría a Zeus tener ganas de escribir: nunca las he sentido (...) Tal vez con un poco de esfuerzo, yo escribiría más, pero no lo hago porque no tengo tiempo, porque no sé qué decir o porque me gusta más hacer otras cosas” (p.13).

Curioso diálogo el que establece Hurtado con el prólogo que escribió para la primera edición —que la segunda recoge—, aquel en el que decía: “He escrito demasiado; he publicado barbaridades; he dicho tonterías; he sido periodista” (p.15). Esta misma estrategia irónica se hace presente cuando el autor, en algunos de sus textos, se refiere a su formación como escritor, tal como sucede en las primeras líneas de “Abominación de indispensables”: “Yo nunca estudié periodismo. Soy historiador frustrado, lo cual es peor y exige más esfuerzo. La verdad es que, cuando yo era joven, el estudiar periodismo aún no había ganado el prestigio que el periodismo ya había perdido” (p.25).

Sus textos políticos —sobre políticos, en este caso— nos recuerdan las travesuras de Valdelomar. Burla burlando, pasa revista a la coyuntura mientras desmenuza a sus personajes, se ubica en los cuadrantes de la historia, pero su pluma no claudica ante la posibilidad del humor o la paradoja: “La política profesional es el arte maravilloso de parecer indispensable: algo así como el matrimonio con la eternidad y poniendo a los electores de testigos. Es una alucinación colectiva —y por sutil— uno de los más perfectos enemigos de cualquier democracia. Si por los políticos profesionales fuera, quedaría prohibida la no reelección” (p.29). Lo mismo puede notarse en su melancólica despedida a Alfonso Barrantes, el carismático Frejolito: “Adiós, apacible Frejolito: no adversario, sino compañero tan desconcertado como todos. Provinciano, solterón, desconfiado, sabroso narrador de chistes verdes, solitario siempre, viejo amigo en su momento (en el mejor momento para serlo), descansa en la paz que todos vamos ya necesitando” (p.33).

En las secciones restantes del libro, en cambio, imperan dos cosas: la literatura y la música y allí el tono será más íntimo. Y más intenso también. Comparados estos textos a los de la primera sección, no nos queda la menor duda de que para Hurtado, placeres solitarios como leer o escuchar encierran misterios más seductores que los que podrían hallarse en la actividad del cronista político, que es sobre todo un testigo. Al leer o escuchar, en cambio, uno es actor, uno representa, sucumbiendo al poder de la imaginación, en el escenario de su propia sensorialidad. Huelga decir que muchos de estos escritos delatan en Hurtado al lector acucioso, a un sibarita, si cabe el término, de la palabra y el sonido. Lo mismo discurre sobre Vallejo, Pedro Salinas o Borges que sobre el bolero o el mítico mambista Pérez Prado.

Aunque reducida y aumentada —es solo un decir—, esta nueva versión de *Pago de letras* nos permite encontrarnos con un prosista fino, que ha hecho de la impecabilidad una norma de estilo y ofrecido dignidad literaria a su quehacer periodístico. Y hay que agradecer, entre otras cosas, que esta sentencia, producto de su impudicia, sea cierta: “Si yo tuviese ‘poética’, cabría en dos frases: ‘Ninguna línea sin figura, ninguna línea sin idea’”. Eso es exactamente lo que sucede en cada página de este libro.

*Pago de letras. Artículos y ensayos.* Víctor Hurtado Oviedo. El Caballo Rojo y Editorial Horizonte, segunda edición. Lima, 2004.



## Cabrera Infante, o el ser es la nada por otros medios

Gustavo Faverón Patriau

A murder of silhouette crows I saw.  
And the tears on my face, and the  
skates on the pond, they spell *Alice*.  
I'll disappear in your name, but you  
must wait for me.

Tom Waits, *Alice*

Con un epígrafe inicia Cabrera Infante su novela *Tres tristes tigres*: “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”. La frase de Lewis Carroll, que

corresponde al primer libro de *Alice's Adventures in Wonderland*, es en el libro original como sigue:

And so it was indeed: she was now only ten inches high, and her face brightened up as she thought that she was now the right size for going through the little door into that lovely garden. First, however, she waited for a few minutes to see if she was going to shrink any further: she felt a little nervous about this; ‘for it might end, you know,’ said Alice to herself, ‘in my going out altogether, like a candle. I wonder what I should be like then?’ And she tried to fancy what the flame of a candle is like after the candle is blown out, for she could not remember ever having seen such a thing” (12).

Doblemente comprometido con el asunto de la traducción, por ser él un traductor de oficio y por lidiar su libro con el tema desde variadas perspectivas, no parece inocua la relectura que Cabrera Infante hace de la frase de Carroll. Lo que en el narrador de la novela inglesa es “the flame of a candle (...) after the candle is blown out”, en el libro cubano se transforma en “la luz de una vela cuando está apagada”. La diferencia es sutil pero enorme a la vez: en la primera versión, la luz ha existido y se intenta recuperar con la imaginación, pero también con la memoria, tanto su aspecto como su ser; en la segunda, la de Cabrera Infante, la luz no existió jamás, y por tanto el ejercicio de imaginarla no es una recuperación, sino una instauración en el vacío. La distancia que va del autor original al traductor es la misma que media entre la representación de una cierta realidad fantástica (la luz que sigue *siendo* luego de haber desaparecido) y la representación de lo siempre inexistente, la representación autorreflexiva, fundada enteramente en el ejercicio imaginario, es decir, la representación como simulacro de sí misma. Si pensamos en lo mismo considerándolo todo desde el punto de vista de la referencia lingüística, el quiebre entre una idea y la otra es como sigue: en Carroll, el signo alude en efecto a un cierto referente, cuyo status se complica por el absurdo (ser y no ser simultáneamente); en Cabrera Infante, el signo (el discurso ficticio, la imaginación) no quiere ser referencial en ningún sentido tradicional, es decir, no quiere ser ni modificador de una realidad dada ni representacional con respecto a ella, sino que espera constituir otra realidad, compuesta, digámoslo así, desde su propia potencialidad instauradora.

Pero un lenguaje no representacional es todavía un lenguaje, y un lenguaje instaurador es un lenguaje es-

pecialmente poderoso. Entre los inventos de Rine a los que Arsenio y Silvestre aluden en cierta oportunidad, está el de “la vela que no hay viento que la apague” (310). La referencia al epígrafe parece obvia, pero, en este caso, lo crucial es la respuesta al enigma: “cada vela lleva un letrero impreso en tinta roja que dice No encender”. La realidad inexpugnable, esa vela inextinguible, es la que nunca se hace acto, la que permanece en potencia, a la vez prefigurada y resguardada por las palabras. Pero también el lenguaje es una forma de realidad, en tanto las palabras conserven su duplicidad forma/contenido (la dualidad significante/significado del estructuralismo). Para conseguir ese lenguaje no representacional no basta con desligar a la palabra de sus expectativas referenciales. La ruta para minar la cualidad representacional del lenguaje necesita que colapse la normalidad sistemática del lenguaje mismo: Bustrófedon, el hermano mayor entre estos patafísicos de segunda generación que pueblan la novela, “era una termita que atacaba los andamios de la torre antes de que se pensara en levantarla, porque destruía todos los días el español” (175). Lo que está en juego en *Tres tristes tigres* es, entonces, la normalidad del lenguaje en tanto sistema referencial y representacional. Pero no es lo único. También existe una tendencia a lo que podríamos llamar el *extrañamiento de la percepción*: la representación de la realidad está frustrada intencionalmente, de acuerdo con la idea de Bustrófedon, no sólo en el trastorno de su poder referencial, sino también en el hecho de que el paso previo a la representación, es decir, la percepción, también se pone en radical cuestionamiento. Del mismo modo en que Bustrófedon está rodeado y *filtrado* por ese séquito de epígonos que, simultáneamente, lo preserva, lo obedece y lo aísla del lector, así todo en la novela parece igualmente imposible de ser percibido directamente.

El arduo sistema de citas, deformaciones textuales y referencias veladas acaba asfixiando la posibilidad de encontrar fuentes originales y discursos relativos a algo que podamos llamar *realidad*, es decir, justamente, termina por ocluir el vínculo referencial. Una frase parece querer resumir el mecanismo: “En alguna parte del mundo debe estar el original de esta parodia, supongo que en Hollywood, que es una palabra que me cuesta trabajo no ya pronunciar ahora sino solamente pensar en ella” (221): la supuesta realidad inmediata resulta ser una parodia, pero parodia de Hollywood, es decir, parodia

de la mayor máquina serial de producir irrealidades, y ella misma no es ya un objeto (un lugar, una forma de producción, un estilo de creación de ficciones) sino apenas una palabra, una palabra vacía de sentido, pues no se puede siquiera pensar en ella. Lo que se plantea entonces es una forma de abolición de la realidad por medio de una suerte de reproducción paródica hasta el infinito, que desvincula al discurso de cualquier posible referente y que se cierra sobre sí misma como una forma de percepción en espiral: siempre autorreflexiva pero transformándose en cada nuevo giro: “La nada no es lo contrario del ser. El ser es la nada por otros medios” (259).

Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*. Bogotá: Seix Barral/Oveja Negra, 1984.

Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: W. W. Norton & Co., 1992.

