

TRES TRISTES TIGRES DE CABRERA INFANTE E O NEOBARROCO HISPANO-AMERICANO

Maria Aparecida da Silva

La literatura latinoamericana peca de una excesiva seriedad, de solemnidad en ocasiones. Es como una máscara de palabras solemnes que escritores e lectores se colocan ante los ojos de mutuo acuerdo. T.T.T. está destinado a desinflar muchas de estas pretensiones — ojalá que resulte para ellas en realidad T.N.T.

G. Cabrera Infante

O trabalho aqui desenvolvido pretende focalizar as principais características de construção literária do Neobarroco na atual narrativa hispano-americana.

O ponto de partida nesta análise será o reconhecimento de traços remanescentes do estilo Barroco propriamente dito e, conseqüentemente, o processo de aproveitamento e reestruturação dessa herança literária dentro de uma nova concepção estética contemporânea.

Embora não haja uma linha teórica rígida a ser seguida, procuraremos focalizar a manifestação neobarroca como redescoberta do **espírito de festa** na modernidade. A **carnavalização** barroca de que nos fala Mikail Bakhtine¹ e a **ludicidade** estudada por Johan Huizinga² representam a quebra do condicionamento aos valores estéticos tradicionais que preenche o universo ficcional com equívocos, paródias, espelhismos e jogos de palavras modificando, a cada linha, a cada parágrafo, a cada página, as estruturas lingüísticas e conceituais da narrativa.

Dentre as novas proposições estéticas surgidas nas últimas décadas na Hispano-América, a manifestação barroca carnalizante foi a que melhor demonstrou os anseios de uma nova concepção literária calcada na desestruturação da ordem narrativa, tanto sintagmática quanto paradigmática.

Como texto ficcional base para nosso estudo, escolhemos **Tres tristes tigres**, de Guillermo Cabrera Infante, autor cubano que representa uma das mais importantes revelações da linhagem neobarroco hispano-americana.

Faz-se necessário um esclarecimento quanto à apresentação do texto ficcional neste trabalho: as exemplificações escolhidas para ratificar nossa proposição de análise virão sempre no original espanhol ou, como prefere e declara o autor na **Advertencia** que abre o romance, em "cubano". O motivo que nos leva a tal posicionamento teve origem num comentário de G. Cabrera Infante acerca de sua obra, a qual considera praticamente impossível de ser traduzida pela importância que nela alcança o trabalho lingüístico:

Nunca se podem traduzir as vozes, e meu livro partiu do conceito de uma literatura oral para chegar à escritura, a fala e a voz, neste caso a voz, a fala cubana informando a narração.³

Ao conservarmos a escritura original visamos ao aproveitamento total dos vários matizes que transformam e informam a(s) realidade(s) lingüística(s) da narrativa.

2. BARROCO: ARTE DA PROCURA

2.1. As origens

Se a etimologia do termo Barroco ainda continua discutível — se proveniente do francês **baroque**, sinônimo de confuso e pedante; ou do português **barroco**, nome da pérola irregular; ou da fusão de ambos os vocábulos —, o mesmo não pode ser dito da importância de sua existência enquanto estilo literário.

O surgimento e expansão do Barroco nos séculos XVII e XVIII constituiu-se como meio de oposição à harmonia, serenidade e equilíbrio "esquemático" do Renascimento. Com suas formas contorcidas, seus labirintos, o Maneirismo já prenunciava a tomada de consciência diante da crise renascentista. Coube ao Barroco levar avante esta conscientização. Adotando uma forma aberta, conseguiu fugir à linearidade, à noção de superfície, instaurando um questionamento em profundidade. Manifestou-se como contradição e tensão: a luta de contrários. Através do jogo de oposições, o escritor barroco procurava conciliar suas aspirações de vida e arte.

Os paralelismos, as antíteses surgiam como novos recursos expressivos, como possibilidade de recuperar o valor da palavra já então esgotado pela rigidez renascentista. E tal recuperação implicaria na reestruturação conceitual, pois a palavra é veículo de pensamento e conhecimento. A oposição de vocábulos correspondia a oposição de temas: vida/morte, sonho/realidade, eternidade/temporalidade, luz/sombra (dia/noite), terra/céu (humano/divino). O escritor joga com a duplicidade do signo — significante e significado — em busca de novas combinações fonéticas e conceituais. O resultado é a base da construção barroca: o descentramento, a polissemia, a "unidade plural".

Ao contrário da estética preconizada pelo Renascimento, o Barroco passou a adotar uma visão mais realista, na qual o "caos", o "mundo ao revés" expressava a desagregação. O feio e o grotesco privilegiavam o vulgar ou de ordem inferior, relegados pela arte clássica; a sátira e a paródia aliam os temas populares à literatura.

A rigidez de formas renascentista gerou a incomunicabilidade. O Maneirismo esboçou o início do grito de liberação. O Barroco negou o estático, refletiu os sentimentos reais do Homem frente a uma realidade que se mostra, ela própria, contraditória. Convivendo com as oposições que se lhe apresentam, o Homem barroco tenta transformar a tensão em que se encontra: une os extremos, anula os limites e projeta-se na abundância, na perspectiva, como sugestão de movimento, de rapidez e de vida.

2.2 Na atualidade, a reavaliação: o caso hispano-americano.

Repete-se o conflito renascentista na atualidade. O Homem questiona suas conquistas materiais, ao mesmo tempo que aspira a uma nova conexão com a "Unidade Superior", o "Cósmico". As proposições barrocas lhes cabe um novo lugar na estética moderna, enquanto caminho repleto de possibilidades estruturais.

O dilema hispano-americano segue as linhas desse mesmo conflito. Mas sua realidade é bem mais complexa, pois dentre as contradições que apresenta, aflora a tradição de "cultura satélite" frente aos modelos espanhóis, assim como persiste e reclama o seu devido reconhecimento a cultura mestiça. Exige-se uma reação e busca de novos rumos de expressão.

Suas primeiras manifestações barrocas já procuravam mesclar a herança ibérica com a realidade do Novo Mundo.

Isso já o vimos nas poesias de Sor Juana Inés de la Cruz, unindo Góngora e Quevedo aos temas indígenas da Nova Espanha (o México atual); ou nos versos satíricos de Juan del Valle Caviedes; ou ainda nos chistes dos romances picarescos de escritores como Carlos de Sigüenza y Góngora e Juan Rodríguez Freile, preocupados em mostrar a realidade das cidades que se formavam no Continente, em meio à colonização.

Substituindo o cultismo barroco por uma intensa necessidade de experimentação e recriação da realidade através da linguagem; revalorizando as fontes populares, burlescas e satíricas, o Neobarroco hispano-americano volta-se sobre si próprio num processo de autoquestionamento e autoconhecimento. A artificialização neobarroca, marcada pelo desejo de retomar as origens da criação literária para fundamentá-la por todos os meios possíveis, é mais que uma simples renúncia aos cânones: é a tentativa de captar e construir, através da narrativa, a dinâmica da linguagem e do ser. É a possibilidade de levar até suas últimas conseqüências a manifestação consciente do pensamento, pela ludicidade. Huizinga mostra que o jogo, em suas formas mais elevadas, constitui-se como "uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa", funções que podem confundir-se, tornando-se, então, "uma luta para melhor representação de alguma coisa"⁴.

Na livre manipulação da linguagem, o escritor alcança todos os níveis do real. "Este o enfoque do romance hispano-americano atual, o da linguagem como realidade última"⁵ Na desestruturação do signo, na supressão da ordem narrativa, na reavaliação de conceitos, essa nova literatura reinstaura o "carnaval" barroco, espaço ficcional onde tudo pode ocorrer. A recriação simbólica busca o universal e o leitor é levado a compartilhar a tecitura do texto, numa "festa" de transmutações e inversões constantes de significantes e significados. Dessa participação, da tensão estrutural da literatura hispano-americana contemporânea, renascerá seu pensamento, sua arte e sua própria cultura.

3. TRES TRISTES TIGRES DE GUILLERMO CABRERA INFANTE: PELA CARNAVALIZAÇÃO, O "TRABALENGUAS" DA ESCRITURA

3.1 O autor

"Tudo é possível do outro lado do espelho da página que é onde habitam os leitores"⁶, declara Guillermo Cabrera Infante que faz parte da geração atual de escritores hispano-americano-

nos. Juntamente com Lezama Lima e Alejo Carpentier, defensores do barroco como "chave vital da América Hispânica"⁷, concebe a criação literária em termos de "possibilidades da linguagem":

Jogo como um jogo. Para mim a literatura é um jogo, um jogo complicado, mental e concreto simultaneamente, que atua sobre um plano físico, a página e os diversos planos mentais da memória, a imaginação, o pensamento, não muito distante do xadrez, mas sem as conotações de jogabilidade que muitos se empenham em outorgar ao xadrez, como uma forma de diversão e de meditação a um só tempo. Sempre escrevo para divertir-me e depois, se há leitores que podem ler o que escrevo e divertir-se comigo, junto a mim, alegra-me que partilhemos, a posteriori, essa diversão.⁸

Tres tristes tigres é a sua teoria posta em prática.

3.2 A obra

Por sua complexidade, **Tres tristes tigres** pode apresentar uma gama infinita de interpretações, tornando-se, às vezes, extremamente difícil saber por onde iniciar uma análise.

Tres tristes tigres apresenta uma série de situações por que passa um grupo de jovens amigos cubanos que, por turnos, descrevem suas experiências pessoais, ao mesmo tempo que comentam as atitudes dos demais.

Partindo de uma realidade cubana — a vida noturna pré-revolucionária — G. Cabrera Infante introduz, conforme o personagem, um nível de linguagem distinto. Ao compor o livro, intentou captar e transmitir, no plano ficcional, o falar cubano, especialmente a "jerga" das noites de Havana.

Com um grupo demarcado de participantes — os personagens — e um espaço privilegiado — a vida noturna da capital cubana — G. Cabrera Infante iniciou seu "jogo carnavalesco".

O Prólogo abre o cenário para o "show" a ser apresentado nos demais capítulos. Na voz do mestre de cerimônias do cabaré Tropicana se iniciam os jogos de palavras e equívocos que dominam o desenvolvimento do texto. Como uma grande burla, o "Emci" (pronúncia da abreviatura do inglês Master of Ceremony) irrompe numa "miscelânea orla", onde a criatividade é o que conta, refletindo-se essa estilização na linguagem escrita:

WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome!
The gorgeous, beautiful famous film-star, madmuasel Martin Carol Lights, Lights! Miss Carol, will you please?... Thank you, thank you so much Miss Carol! As they say in your language, Mercsi bocúl! (Comustedesvieronamable-concurrenciaeslavisitadelagranestrelladelapantallalabellahermosa ¡Martin Carol!)⁹

Os episódios que se seguem são os mais diversos, para os quais concorrem diálogos, monólogos, cartas e até mesmo de senhos. Este jogo constante de reconstrução da linguagem e da realidade permite uma galeria de vozes que se alternam e que jogam o seu próprio jogo e também o dos demais.

A epígrafe de Lewis Carroll — "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada." — indica a preocupação com o outro lado das coisas, com a outra realidade — a imaginária — pela qual é possível criar o "avesso", o contraditório.

O título **Tres tristes tigres** corresponde às três palavras iniciais de um "trabalenguas" cubano, como G. Cabrera Infante esclareceu. Um título que o autor pretendia abstrato, sem qualquer conexão com o texto. Um simples jogo de palavras que antecipasse o intenso processo de estilização lingüística a ser por ele desenvolvido. A dificuldade de pronúncia do "trabalenguas" inicial revela o princípio de uma série de conexões fonéticas que se procuram expressar a lógica da linguagem e suas infinitas possibilidades de combinações. Não existem regras fixas. Tudo é permitido. E os jogos de palavras que surgem ao longo da construção, além da comicidade que provocam, demonstram a complexidade que se esconde sob os vocábulos, plenos de associações em potencial.

Assim sendo, as associações são livres e vão do simples "trocadilho" ao "jogo de equívocos". **Cuba** é presença constante nesse jogo. Note-se como um dos personagens, Eribó, o **bongosero**, manipula a palavra no seu duplo sentido contextual: o nome do país ("una isla de equívocos dichos por un tartamudo borracho" p. 130) e o nome Cuba Venegas, apelido de Gloria Pérez, a dançarina e cantora:

Ustedes saben que fui yo quien descubrió a Cuba, no Cristóbal Colón. (p. 90)

Ese día me dijo que Cuba (no Venegas, la otra) era solamente habitable para las plantas y los insectos y los hongos, para la vida vegetal o miserable. (p. 100)

Dije que este cuento no tenía nada que ver con Cuba y ahora tengo que desmentirme porque no hay nada en mi vida que no tenga que ver con Cuba, Venegas. (p. 103)

O equívoco é dado importante nessa forma de construção por associações. É o que ocorre quando Silvestre e Cué conhecem a uma jovem que lhes diz o nome:

Yo me llamo Mircea Eliade, Silvestre y yo saltamos al mismo tiempo ¿Cómo? Mirta Secades repite ella: habíamos oído mal, claro Pero mi nombre profesional es Mirtita. (p. 142)

No texto, essa espécie de "troca" se dá, em geral, na pronúncia de nomes famosos estrangeiros em "cubano" coloquial, num alto grau de comichidade:

...que son Américo Prepuccio y Harùn al'Haschisch y Nefritis y Antígripina la madre de Negrón y Duns Escroto y el Conde Orgazmo y Gregory La Cavia y el epidídimo de Panamá y William Shakeprick o Shapescare o Chapeapear y Fuckner y Scotch Fizz-gerald y Somersault Mom y Cleoputra y Carlomaño y Alejandro el Glande y el genial músico bizco Ipor Strabismo y Jean Paul Sastre y Teselio y Tomás de Quince y Georges BriquaBraque y Vincent Bongó (jodiendo a Silvio Sergio Ribot más conocido como Eribó gracias al B.) y querer escribir una roman a Klee, y cosas así, como llamar Eutanasia a Atanasia la cocinera de casa de Casalis (para él la cessa de Casalis) (p. 220)

Segundo Bella Jozef, também é "possível interpretar os três tristes tigres como Eribó, o músico, Códac, o fotógrafo, e Bustrófedon, o escritor"¹¹. Tal interpretação é amplamente válida se analisarmos a posição de cada um no texto. A técnica cinematográfica de apresentação narrativa capta a realidade instantânea (função de Códac — fotógrafo), transformando-a em linguagem ficcional (Bustrófedon — escritor), num processo de livre seleção e combinação (como o é a música que Eribó retira de seus bongôs).

Bustrófedon é o personagem-chave para a compreensão do universo narrativo. Seu próprio nome nos remete à escrita bustrofedônica, aquela que, acompanhando o movimento dos bois no arado, desenvolvia-se a partir do traçado de uma linha da esquerda para a direita, seguindo-se o movimento em sentido contrário e assim sucessivamente, lembrando o espaço do labirinto. As proposições estéticas de Bustrófedon só nos são apresentadas indiretamente, por intermédio dos comentários dos amigos e das gravações deixadas antes de morrer.

Três capítulos relacionados a este personagem são como nossos guias para uma leitura interpretativa mais segura da obra do próprio G. Cabrera Infante, pois aí residem as "pistas" das "regras do jogo" que se expandem por todo o livro. Em

Rompecabeza — título por demais sugestivo — Códac nos revela a personalidade de Bustrófedon que, apesar do humor sempre reinante, deixa transparecer um sentimento de respeito e amizade:

¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral. (p. 207)

Bustrófedon era aquele que podia dizer "maravilhas" e "jugar con las palabras e finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo" (p. 222). Consegue formar um "Diccionario de Palabras A-fines y Ideas Sinfines".

Bustrófedon siempre andaba cazando palabras en los diccionarios (sus safaris semánticos) cuando se perdía de vista y se encerraba con un diccionario, cualquiera, en su cuarto, comiendo con él en la mesa, yendo con él al baño, durmiendo con él al lado, cabalgando días enteros sobre el lomo de un (mata) burro, que eran los únicos libros que leía y decía, le decía a Silvestre, que eran mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vaya. Porque el diccionario creaba un suspense con la palabra perdida en un bosque de palabras (agujas en un pajar que son fáciles de hallar, sino una aguja en un alfilerito) (p. 215)

Em "La muerte de Trotsky referida por vários escritores cubanos, ano e después — o antes" surge a paródia à sintaxe e ao vocabulário que, na Hispano-América, levam à escritura "bela", porém vazia.

Para José Martí es un estilo modernista floreado; para José Lezama Lima, un gongorismo casi impenetrable, un intento furioso de que el español suene como el latín; para Nicolás Guillén, el poeta "afro-cubano", un intento igualmente furioso de que el español suene como el yoruba. Cada escritor exhibe una postura. Ninguno se decide a llamar a las cosas por su nombre, a impedirle a sí mismo decir las "tierras aztecas" en lugar de "México"¹¹

Na realidade, o assassinato de Trotsky é um mero pretexto. Ao parodiar os escritores — inclusive Lezama Lima —, Bustrófedon revela o "caos" em que se encontra o mundo ficcional, calcado em valores tão distintos e tão alineados de sua verdadeira realidade. E esse "caos" é o mesmo que G. Cabrera Infante intenta mostrar em *Tres tristes tigres*, a partir de uma leitura crítica da literatura e do próprio livro. Pois este é um livro que "fala" de linguagem e literatura, buscando um novo relacionamento entre realidade e invenção poética, para

que a linguagem literária se liberte do "pomposo" e do "sole-ne": do que G. Cabrera Infante denominou "literaturismo". A carnavaização do texto permite essa liberação, pois é a festa que tudo destrói e tudo renova, e que traz em si a duplicidade, a relatividade das coisas. É justamente dessa ambigüidade que o autor necessita para fundamentar sua obra. G. Cabrera Infante é como Bustrófedon (ou vice-versa...), "el maestro di- señador de los obstáculos literarios" que propõe

...una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio en un prólogo que siempre que escribiera noche se leyera día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba que un personaje era mujer debía suponer el lector que era hombre y después que el libro estuviera escrito, suprimiera el prólogo (aquí Silvestre saltaba: jump) antes de publicarlo o empastelar las teclas de la máquina de escribir al azar (esta grafía le gustaría al B, si la leyera, estoy seguro) y mecanografiar entonces wdyx gtdsw ñ'r hlayseoa! r'aylu drfy/tp? (p. 264)

Assim sendo, em "Algumas revelações" encontramos, logo de início uma broma pois, após a expectativa que suscita o título do capítulo, encontramos nada mais nada menos que três páginas em branco e, logo a seguir, duas páginas depois, uma amostra do livro desejado por Bustrófedon: aquele "ao negativo", "à sombra", "do outro lado do espelho", formado por letras invertidas.

G. Cabrera Infante declarou preferir uma leitura de seu livro somente como "uma broma que dura cerca de 500 páginas"¹². Um livro no qual sua intenção é afrontar "o ridículo por amor ao ridículo"¹³. Onde o grotesco, assim como a paródia, deforme a realidade da vida e do texto. Uma deformação como a que vemos em relação a La Estrella, cantora de boleros — que é a "orquestra ambulante", não necessitando de música para cantar — com a qual travamos conhecimento através de Códac, que a denomina Nat King Kong. A seriedade do erotismo é totalmente quebrada nesta descrição da cantora

...y le di un empujón con toda mi fuerza haciendo pa- lanca con la pared (porque había llegado hasta la pared empujado por aquella masa en expansión, atropellado por aquel universo que se me encimaba) y le hice per der el equilibrio y se cayó de la cama y en el suelo se quedó jadeando y bufando y me levanté de un salto y encendí la luz y la vi: estaba completamente desnuda y sus senos tan gordos como sus brazos, dos veces más grandes que mi cabeza, se caían uno para un lado y llegaba al piso y el otro le daba por sobre el rollo central de los tres grandes rollos que dividían sus piernas de lo que hubiera sido su cuello si lo tuviera y el primer rollo después de

los muslos era una especie de prolongación de su monte de venus y vi que Alex Bayer tenía razón, que ella se depilaba toda porque no tenía un solo vello en el cuerpo y aquello no podía ser natural, aunque nada era natural en La Estrella. Fue entonces que me pregunté si no sería una marciana.

Si los sueños de la razón dan monstruos, qué dan los sueños de la sinrazón? (p. 161)

Nas palavras de Bustrófedon, sentimos que algo importan- te subjaz a essa "abundância" de jogos, chistes, paródias:

Una broma? Y qué otra cosa fue si no la vida de B? Una broma? Una broma dentro de una broma? Entonces, ca- balleros, la cosa es seria. (p. 264)

E esse outro lado, esse lado sério, existe. É o lugar que G. Cabrera Infante tenta resgatar em *Tres tristes tigres*, tanto o espaço físico — o ambiente cubano antes da revolução — como o da comunicação. Comunicação essa que deixou de existir enquanto linguagem. A tensão criada pela coexistência de tantas vozes caminha até o final do livro num crescendo cada vez mais acelerado. Em "Bachata" — termo cubano que designa a música em ritmo acelerado — Silvestre e Cué se esforçam por manter o diálogo ao nível de uma compreensão mútua. Mas o equívoco permanece. Ambos tem uma verdade a ser revelada, sem que, no entanto, tal ocorra. Optam pela não seriedade. Cué cita a Nietzsche dizendo que "de las cosas realmente importantes no se puede hablar más que cinicamente o con el lenguaje de los niños". E também Silvestre comenta, ao falar de Bustrófedon, que "las bromas no existen. Todo se dice en serio".

Com esses aparentes paradoxos, G. Cabrera Infante con- segue postular, nas vozes de seus personagens, a sua real situação. O sério deve existir, mas fora da literatura. Esta, como na época do Renascimento, encontra-se esgotada e trancada em sua própria "sisudez". Só através da abertura e do questionamento se conseguem mudanças e só pela ludicidade e pelo humor estas podem ser alcançadas. Deformando a narra- tiva com intenção satírica, o autor recria uma "unidade" lin- güística que se encontra dispersa.

O Epílogo de *Tres tristes tigres* é o livre fluir da linguagem do "tartamudo borracho" ao qual Eribó já havia remetido anteriormente. É o quadro final de um espetáculo que não acaba nunca...

...ya no puedo más registra y registra y registra que viene el mono con un cuchillo y me registra me saca las tripas el mondongo para ver qué color tiene ya no se puede más. (p. 451)

4. CONCLUSÃO

O estudo apresentado não pretendeu, em momento algum, esgotar as possibilidades de interpretação. Isto, se acaso ocorresse, iria de encontro à proposição inicial por nós apresentada, na qual vemos **Tres tristes tigres** sob o signo do Barroco; portanto, uma obra aberta a uma multiplicidade de leituras.

As características levantadas ao longo da análise pretenderam tão somente comprovar a existência de traços barrocos carnavalizantes num dos textos que melhor realizam o questionamento estrutural da literatura na atualidade.

Tres tristes tigres é mais que um simples "trabalenguas": são as palavras mágicas que abrem as portas do mundo maravilhoso da linguagem, onde a palavra falada é a dinâmica da vida, do pensamento e da cultura.

5 — Notas bibliográficas

- * CABRERA INFANTE, G. **Tres tristes tigres**, Barcelona, Seix Barral, 1970, 452 p.
- 1 BAKHTINE, Mikail. **La poétique de Dostolewski**. Paris, Seuil, 1970, 350 p.
- 2 HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. São Paulo, Perspectiva, 1971, 236 p.
- 3 CABRERA INFANTE, Guillermo. Entrevista a Rita Guibert, Londres, 1970. In: ORTEGA, Julio et alii. **G. Cabrera Infante**. Madrid, Espiral/Fundamentos, s.d. p. 22.
- 4 HUIZINGA, Johan. Op. cit. p. 16-17.
- 5 JOZEF, Bella. A nova realidade do romance hispano-americano. In: **O espaço reconquistado**. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis, Vozes, 1974, p. 22.
- 6 CABRERA INFANTE, Guillermo. Op. cit. p. 27.
- 7 JOZEF, Bella. Guillermo Cabrera Infante: o jogo da literatura. In: ———. **O espaço reconquistado**, 1970, p. 125.
- 8 CABRERA INFANTE, Guillermo. Op. cit. p. 20.