

TRES TRISTES TIGRES de CABRERA INFANTE marcelo coddou

Literatura que ha de definirse por su logrado intento de rebelión contra las estructuras establecidas: tal es la narrativa de hoy en Latinoamérica. Y de las estructuras la más violentamente negada, la más acertadamente distorsionada, será la del *lenguaje literario*.

Cuando Cortázar propone como programa para la novela el de convertirse en "conquista verbal de la realidad" señala la ruptura con las formas esclerotizadas de una tradición inmediata y un nuevo modo de entender la creación narrativa. Los materiales expresivos se enriquecen y flexibilizan, los valores múltiples de la palabra, en todas sus funciones —rítmicas, semánticas, morfológicas, sintácticas— se utilizan sin las retóricas limitaciones de posiciones academizantes. El lenguaje coloquial, en la amplia gama de sus posibilidades, se incorpora sin pudor a la obra literaria, convirtiéndose en instrumento apto para la aprehensión de la realidad multifacética. Con ello —y con otros naturales artificios— aumenta la complejidad y variedad de la novela de América. Quizás pueda comprenderse así, desde una perspectiva estrictamente circunscrita al objeto literario —las obras— la significación alcanzada por quienes detentan hoy el privilegio de asumir en su más alto grado la representatividad artística del Continente.

Los libros de Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, Vicente Leñero, García Márquez —aun éste, no obstante su impacto aparentemente directo a la sensibilidad receptiva— exigen abandonar ya esa actitud de *lector - hembra* de la que se burla Cortázar en *Rayuela*. Lectura difícil, pero incitante; exigente, pero tentadora, la de esta novelística que ha sabido asumir su responsabilidad de cambio, de superación. Los enfoques inéditos que ella proporciona, la mayor riqueza de la lengua con que aprehende y plasma el mundo, desconciertan, todavía,

a quien no haya acostumbrado su ojo y su oído a las nuevas formas de realización narrativa, las que asimiladas en fuentes europeas y norteamericanas, han pasado a constituir ya, en un proceso de integración constante y enriquecido por la propia índole del español de Hispanoamérica, patrimonio expresivo de nuestro existir.

La lectura de Cabrera Infante ofrece esa dificultad y tentación de la que hablamos. Su novela *Tres Tristes Tigres*, libro difícil y hermético, ejerce, sin embargo, un atractivo tal para el lector que éste no puede substraerse a su llamado a la entrega total. La resistencia misma que pone constituye un modo más de aprehensión.

Su forma multívoca y abierta no permite una clasificación inmediata dentro del conjunto de lecturas más o menos extenso que pueda tenerse presente. Toda pretensión de señalar filiaciones precisas ha de quedar necesariamente frustrado: es muy amplio el campo de referencias que sugiere como para aceptar un fácil enlace con autores u obras definidas. Sólo hay una posibilidad de acierto: ver su dependencia con respecto al lenguaje conversacional de Cuba. Constituye éste no sólo la materia misma con que se elabora la ficción, sino que es también el objeto propiamente tal configurado en la novela. De aquí el fracaso de todo intento de analizar elementos de estructura narrativa que sean reconocidos por las diversas poéticas. A la carencia de una acción única que sirva de estrato portador de la narración, se suma la ausencia de un personaje protagónico. Ni siquiera la unidad de espacio —toda la obra acontece en un barrio de La Habana— proporciona la trabazón orgá-

(*) Barcelona, Ed. Seix Banal. Premio "Biblioteca Breve" 1964.

nica de un modo tan completo como lo hace el lenguaje de los distintos monólogos yuxtapuestos e íntimamente correlacionados. La mutabilidad constante de hechos y de personajes, la superposición de situaciones diversas, las variadas facetas de una riquísima ideología que encierran los diálogos, el complejo de curso temporal, la presencia de sueños y confesiones, se multiplican como instancias configuradoras de un mundo ofrecido en toda su amplia apertura, a través de un lenguaje lleno de sugerencias y casi ilimitado en su riqueza.

Declaraciones del propio autor permiten apreciar en la obra su cumplimiento con un propósito consciente. La intencionalidad última de la novela se ofrece como una respuesta al anhelo de llevar a la literatura "el lenguaje que hablan todos los cubanos". Esta es la forma que asume en Cabrera Infante el general impulso caracterizador de la nueva novela latinoamericana por superar las pautas establecidas del relato.

¿Permite este elemento casi único de enlace evitar que el cosmos narrativo se transforme en una reunión abigarrada de elementos heterogéneos? No nos cabe duda que sí. Y lo interesante es anotar lo que eso conlleva como rasgo distintivo: la conversión de formas estructurales en metáforas epistemológicas. Efectivamente, la captación de la unidad tras lo múltiple que persigue la novela se realiza desde el más importante elemento integrador de la "cubanidad" reconocido por Cabrera Infante. En afirmaciones hechas a Rodríguez Monegal sostiene:

"En Cuba hay un fenómeno que es totalmente distinto al fenómeno verbal que ocurre en Inglaterra (...) los cubanos *todos hablamos* absolutamente igual (...) Estoy absolutamente convencido de que no hay diferencia entre cómo hablo yo y cómo habla un conductor de ómnibus en la Habana, de cómo habla un político cubano de ahora y hablaba un político cubano de hace tiempo. Es decir, el contenido podrá ser distinto en cada uno de los casos, pero la forma oral es totalmente la misma. Lo que sí hay en Cuba son diferencias regionales en el habla y esto está, creo, bien marcado en los *Tres Tristes Tigres*. Uno de mis experimentos o una de mis preocupaciones era tratar de llevar este lenguaje básico, convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este len-

guaje horizontal, absolutamente hablado, a un plano vertical, a un plano artístico, a un plano literario".

El propósito perseguido se explica en el requerimiento con que se abre la novela: "algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta."

No nos corresponde aquí entrar en el análisis de este fenómeno estético ofrecido por Cabrera Infante. Valga más señalar otro aspecto que ayude a la apreciación del sinuoso diseño de la obra. Una lectura atenta quizás permita constatar la existencia de muy diversos elementos anecdóticos distribuidos como en un collage en la composición: una historia central, cuyo montaje se realiza como un interminable desplazamiento por la noche habanera por parte de un grupo de jóvenes; una historia, la de una cantante de color, símbolo viviente de la vida nocturna de la Habana; las declaraciones de una mujer a su psicoanalista (en once sesiones relatadas en instancias dispersas en la obra); siete versiones del asesinato de Trotsky, en diversas parodias de autores clásicos y recientes de Cuba (supuestamente "escritas" por Bustrófedon, poeta oral cuya única "obra" es la grabación magnetofónica en que se han vertido estas parodias); y cuatro variantes de un mismo cuento, escrito por un novelista norteamericano. Reducido *Tres Tristes Tigres* a esta simple anumeración de algunas de las piezas que constituyen el mosaico total, sólo nos permite admirar, una vez más, la capacidad de Cabrera Infante para proporcionar un cuerpo orgánico cuya unidad definitiva reside en la substancia generatriz y arquitectural del lenguaje.

Carpentier —uno de los autores parodiados, y con genial destreza, por Bustrófedon— alguna vez ha señalado:

"la gran tarea del novelista americano de hoy está en escribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y de costumbrismos. Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín (...) Como nuestras ciudades están empezando a hablar ahora, no lo harán en el estilo de Balzac, sino en estilos que correspondan a sus esencias profundas, no olvidándose una realidad sumamente importante: la novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafta, Joyce) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando na-

cida de una novelística, rebasa esta novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y explotación que pueden plasmarse —no siempre sucede— en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: “¡Esto no es una novela!”.

Era inevitable que citáramos tan *in extenso* las afirmaciones de Carpentier: parecieran dar las claves de comprensión más adecuadas de *Tres Tristes Tigres*. Todo el planteamiento programático del autor de *El Acoso* está cumplido por Cabrera Infante. Los problemas para la reflexión estética que la cita ofrece, las consideraciones sobre el estilo en que ha de configurarse una novela de la ciudad latinoamericana, las referencias a Joyce, las indicaciones sobre la función de la novelística, las dificultades para encasillar en estrechos marcos genéricos una gran narración: todo ello sugiere un vasto campo para la exégesis valorativa de esta obra, tan cuidadosamente elaborada y que con tan certera lucidez ha penetrado en lo medular de La Habana.

Pensemos, aunque sea sólo apuntando con rapidez, en algunos de estos aspectos con referencias al libro de Cabrera Infante. *Tres Tristes Tigres* ha fijado en definitiva la fisonomía de la capital cubana en la literatura universal. Entre la “Advertencia” y el “Prólogo”, el autor anota la siguiente cita de Lewis Carroll:

“y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.”

El epígrafe constituye el lema lírico que prepara el tono del libro y de las pautas de lo que se va a resolver en el decurso narrativo de toda la obra. A medida que vamos leyendo, comprendemos el sentido que Cabrera Infante da al hermoso texto extractado de *Alicia en el país de las maravillas*. En efecto, el autor cubano ha querido “atrapar” en su libro, una Habana que estaba desapareciendo —la Habana que él conocía, la Habana de noche. Así lo ha declarado a Rodríguez Monegal: “yo quería describir unas formas de vida que conocía, bien de primera mano o por referencias directas, pero que a mí me parecía que tenían por sobre todo una gran posibilidad literaria.” ¿Cuáles son esas ‘formas de Vida’?: “las del choteo criollo, del relajo cubano, de la pachanga de donde habían surgido todas las formas

musicales Cubanas”. Ante la inminencia de su desaparición, Cabrera Infante quiso “hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa. Sus pretensiones han quedado ampliamente cumplidas.

Ahora preguntémosnos: ¿lo hizo “olvidándose de tipicismos y costumbrismos”, como lo pide Carpentier? Guardémosnos de la respuesta apresurada: el hecho es complejo y requiere consideración atenta. Carpentier mismo —como también, por su lado, Fuentes, Arreola, Sábato y tantos otros—, han rechazado los procedimientos del mundonovismo, que por tantos años diera “una novelística regional y pintoresca que en muy pocos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas”, según expresiones del propio Carpentier. Cabrera Infante no prescinde de regionalismos —más bien “localismos”—, ni de estrictas precisiones de lugar y de lenguaje: por el contrario, ellos sobreabundan en la obra y, sin embargo, con eso no desmerece el carácter universal que ha logrado proporcionar a su narración. ¿De dónde brota la superación de tan encontrada antinomia? Existe una posibilidad doble de respuesta y ambas no se niegan sino que se refuerzan. Cabrera Infante *ha vivido* su ciudad, en años de trato cotidiano con toda su gente, con su habla, sus inquietudes, sus limitaciones y apetencias, sus desvelos y alegrías. Se ha empapado de la Habana y en ese adentramiento ha sabido apropiarse de lo significativo, ha captado la manifestación de lo esencial en las apariencias.

Por otro lado, y pensando el problema en los estrictos marcos de la narración misma, hay que observar cómo ella va autoexplicándose, en virtud de un procedimiento de estructura manejado con notable maestría: el sector material que las descripciones abarcan tienen explicitado su sentido en comentarios de los propios personajes.

Como cada personaje es un “narrador” —sus monólogos ocupan la mayor extensión de la obra; la última parte, “Bachata”, es una larga e ininterrumpida *conversación* entre dos de los personajes de mayor realce y que realizan los comentarios sobre la vida de aquellos que gradualmente han ido presentándose en momentos anteriores—, como la obra ha podido ser definida por su propio autor como “una galería de voces”, se facilita la posibilidad del narrador escoliasta, junto a aquellos que conservan su carácter de narradores clásicos. El primero ejerce una función constante de comentarista y permite el acceso a zonas que de otra manera permane-

erían inaprehensibles para quien no sea un “iniciado” en el habla habanera. Contribuye a la universalización de lo local y al esclarecimiento de muchas de las dificultades de la obra, otro factor resaltante: la amplitud del sistema de referencias de todo tipo —literarias, cinematográficas, musicales— que los personajes ofrecen.

De un modo muy especial la última parte de la novela es un cúmulo —al parecer inagotable: creemos que lo ofrecido en el libro sólo es una muestra que Cabrera Infante no tendría problemas en extender multiplicadamente— de todo el ámbito cultural en que se mueven ciertas capas medias de Latinoamérica: teorías estéticas las más encontradas, mezcla impresionante de todas las formas de arte y de expresión, actitudes de impugnable inautenticidad, discusiones sin fin a propósito de todo, un afán de encuentro real con lo que les permita la definición de sí mismos, frustraciones y genialidades lingüísticas, etc., etc. Son páginas en que el narrador básico, por intermedio de sus personajes, recorre todo el universo de preocupaciones —válidas o inválidas; aquí no ejerce ningún papel la selección— propias del latinoamericano medio. Tal vastedad y riqueza asegura la resonancia que la obra encuentra; incita al juego mental, a la búsqueda de las citas y referencias en el repertorio más o menos amplio de lugares, personajes, situaciones, libros, discos, cuadros, que se tenga. Y aquí tocamos —y nada más que tocamos— otro aspecto asencial de *Tres Tristes Tigres*: la actitud lúdica que lo inspira y la actitud lúdica con que pide ser leído. En el fondo, todo viene a resolverse en un juego constante, implacable, agotador, exigente también. Juego que es básicamente humorístico... en su apariencia primera, de un humor verbal: palabras en sus desencuentros, chistes orales, alusiones graciosísimas, destrucción y fusión de términos, explotación absoluta de las potencialidades combinatorias de la lengua. Quien revela ser poseedor de una capacidad ilimitada para transformar los usos coloquiales y probables de la lengua es ese personaje lleno de magia que se llama Bustrófedon. Es tan notable y polifacética la significación de su figura que ha de quedar con seguridad como uno de los personajes más perdurables de los creados por la narrativa hispanoamericana de estos años.

Quizás pudiéramos cerrar estas provisionales y apresuradas notas sobre *Tres Tristes Tigres* recordando las afirmaciones de Alberto Moravia sobre el imperativo de transformación que rige al mundo moderno en todas sus manifestaciones:

“la novela debería ser lo contrario de lo que ha sido hasta el presente: no construida, sino fluente, informe y, en cierto modo, deshuesada, no escrita, sino hablada, y recurriendo tan pronto al automatismo del soliloquio como a la inmediatez de los argotes y los dialectos, o todavía a la subjetividad de los diferentes niveles de conciencia y de cultura”.

