La Destrucción de la Creación de *Tres Tristes Tigres*

Entrar en el laberinto de *Tres tristes tigres* es vivir la ilusión de un mundo (o mundos) que va, parodójica e irónicamente creándose con su propia destrucción, destrucción que pasa a ser su meta de realización artística. El análisis de la estructura de la obra a la luz de esta perspectiva, más la consiguiente elaboración de un sistema interpretativo que ilumine la coherencia interna de la que goza el caos poético de TTT, constituyen el propósito de este estudio.¹

Hablando del carácter estético de TTT dice Cabrera Infante lo siguiente:

Una de las cosas que a mí me parecen logradas en este libro es que el libro se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse

¹ Se ha consultado para el efecto la siguiente bibliografía: William Little, "Notas acerca de TTT de G. Cabrera Infante," *Revista Iberoamericana*, Núm. 73 (1970), pp. 635-642; Alfred J. MacAdam, "Tres tristes tigres: El vasto fragmento," *Revista Iberoamericana*, Núm. 92-93 (1975), pp. 549-556; Julio Matas, "Orden y visión de *Tres tristes tigres*," *Revista Iberoamericana*, Núm. 86 (1974), pp. 87-104; William L. Siemens, "Women as Cosmic Phenomena in *Tres tristes tigres*," *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. 3, Núm. 3 (1975), pp. 199-209; Juan Goytisolo, "Lectura Cervantina de *Tres Tristes Tigres*," *Revista Iberoamericana*, Núm. 94 (1976), pp. 1-18; John Updike, "Infante Terrible," *The New Yorker* (January 29, 1972), pp. 91-99; Djelal Kadir, "Nostalgia or Nihilism: Pop Art and the New Spanish American Novel," *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Vol. II, Núm. 3 (1974), pp. 127-135; Emir Rodríguez Monegal, "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*," *Sur*, 320 (1969), pp. 38-51; William Siemens, "Heilsgeschichte and the Structure of *Tres tristes tigres*," *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. XXII, Núm. 1 (1975), pp. 77-90; Marcelo Coddou, "Tres tristes tigres de Cabrera Infante," *Atenea*, Núm. 424 (1970), pp. 83-86; Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, "Tres tristes tigres," *Papeles de Son Armadans*, Vol. 65, Año 27 (1972), pp. 24-48; Rita Guibert, "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista," *Revista Iberoamericana*, Vol. 37 (1971), pp. 537-554; Suzanne J. Levine, "Writing as Translation: *Three Trapped Tigers* and a *Cobra*," *Modern Language Notes*, 90 (1975), pp. 265-277; Julio E. Miranda, "Tres tristes tigres," (reseña), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 220 (1968), pp. 201-205; Julio Ortega, "Una novela abierta," *Mundo Nuevo*, 25 (1968), pp. 88-92; Emir Rodríguez Monegal, "Las fuentes de la narración" (entrevista con Cabrera Infante), *Mundo Nuevo*, 25 (1968), pp. 41-48; José Schraibman, "Cabrera Infante, tras la búsqueda del lenguaje," *Insula*, 25 (1970), pp. 1, 15-16; John Brushwood, *The Spanish American Novel* (Austin: University of Texas Press, 1975), pp. 292-296; Luis Gregorich, "Tres tristes tigres, obra abierta," en *Nueva Novela Latinoamericana I*, compilado por Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969), pp. 241-261.

problemas éticos de cualquier índole para plantearse todos los problemas estéticos. Si están resueltos o no están resueltos eso es otra cosa.²

Luego añade de manera contundente que esta novela:

Es una afirmación no sólo de eso, sino de mi convicción de que la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y por tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso.³

Si tal ha sido su convicción, y tal es la interpretación post facto de TTT, lo que interesa es ver cómo plantea y manipula artísticamente, novelísticamente, algunos de esos "problemas estéticos" en el texto y el contexto de la obra. Tres son los problemas a considerarse aquí: la invención, la relatividad de la realidad y la contradicción. Si bien estas son cuestiones filosóficas, pasan a ser aquí sobre todo métodos de creación, no sólo porque sobre ellas debaten los personajes, sino porque conforme a ellas viven y actúan y sobre ellas estructura su autor la complejidad poética de TTT.⁴ Los tres principios y métodos aludidos difieren entre sí, pero al pasar a ser modos técnicos de elaboración poética, su relación íntima se revela en una unidad orgánica definida y expresivamente efectiva.

La "Noticia", más que una trivial y convencional advertencia para no tomar a los personajes como personas reales, es la alusión al método adoptado para la construcción de la novela: el de la invención. "Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios" (p. 9), es lo que dice y hace el autor y lo que dicen y hacen también los personajes cuando tienen algo que contar, cuando tienen que embarcarse en la experiencia verbal que les acosa como imperativo irreprímible de realización individual.

La amiga de Aurelita cuenta que mientras espiaban desde debajo del camión todo lo que hacía Petra con su novio ellas también estaban haciendo "cositas". Sabe muy bien lo que hacía allí debajo con Aurelita, aunque lo ignore el lector o mejor el que la escucha. Pero al cabo de tanto contar y contar la misma historia, por la invención que en dicho proceso interviene, ya ni ella misma sabe hasta qué punto es verdad o mentira lo que cuenta:

Cada vez inventábamos nuevas cosas y cuando me hacían jurar por mi madre yo podía besarme los dedos y jurar por mi madre santa y todo, porque yo no sabía ya qué cosa era verdad y qué cosa era mentira. (p. 24)

Esa realidad, originalmente clara e inequívoca para ella, se transforma a través de la palabra (al contar e inventar) en otra que se le escapa, incluso a ella misma que antes la vivió y la consideró ser verdad inapelable y que ahora le resulta ser

² Emir Rodríguez Monegal, "Las fuentes de la narración," p. 49.

³ Emir Rodríguez Monegal, "Las fuentes de la narración," p. 49.

⁴ La edición que se utiliza de la novela en estudio es Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., Biblioteca Breve de Bolsillo, 1967).

imperceptible. Lo curioso e irónico de esto es que al contar no sólo les hacía el cuento a los curiosos, como ella así lo dice (p. 24), sino que a la final termina haciéndose el cuento a sí misma al ignorar, por su invención, la realidad de su experiencia. Desde la primera situación de la obra, entonces, ya se vislumbra el poder contradictorio de la palabra que, eliminando la certeza de una realidad, forja otra, antitética e igualmente válida: la de la verdad o la de la mentira. Lo mismo ocurre con la mujer que confía sus problemas al psiquiatra. Su obsesión es contar y contar y ver si así logra superar su conflicto. "Ahora nada más que digo, Oye o te devoro, y cuento y cuento y cuento. Lo cuento todo. Hasta lo que no sé lo cuento" (p. 71). A lo largo de la novela se desarrolla su historia barajándose realidades e invenciones ("hasta lo que no sé lo cuento") que culmina con la inseguridad de la que cuenta sobre la realidad de sí misma: "Lo cierto es, doctor, que ya no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita" (p. 447). Ha servido aquí la palabra como una arma de dos filos: para el conocimiento individual del ser y para la destrucción de su propia identidad, como resultado, paradójicamente de aquel conocimiento. Esto equivale a decir que la palabra tanto en el caso de la amiga de Aurelia como en el de la mujer con el psiquiatra se presta para el deleite de "contar" y a la vez la necesidad de "revelar" una intimidad dolorosa, un estado oculto de "tristeza" que es en definitiva el fenómeno vital que, sugerido a través del título de la obra, constituye lo que el mismo autor llamaría la literatura de la diversión y el en-simismamiento.

Entre los episodios de la novela, tal vez el más interesante como "truco literario de la mejor ley" (p. 439) es el de Campbell, nombre bastante sugestivo dentro de una obra que ha sido ya vista desde la perspectiva del Pop Art.⁵ Se empieza a jugar con la realidad de este personaje desde el momento mismo en que se anuncian el "show" de la novela y la presencia de aquél en el Tropicana:

Less beautiful but as rich and as famous is our very good friend and frequent guest of Tropicana, the wealthy and healthy (he is an early-riser) Mr. William Campbell the notorious soup-fortune heir and World champion of indoor golf and indoor tennis (and other not so mentionable indoor sports—Jojojojó), William Campbell, our favorite play-boy! Lights (Thankyou, Mr. Campbell). (p. 17)

Pero esta precaria realidad se derrumba primero con la "Noticia" que el verdadero Cabrera Infante reveló: "los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos" (p. 9), es decir como invenciones;⁶ y, segundo, con la variante proveída por el personaje de ficción Cabrera Infante, que aclara (o mejor, confunde) que Campbell no es el Campbell que el anunciador lo conoció y supo quién era y por ende el lector se lo creyó, sino otro, aquél que,

⁵ Kadir, pp. 127-135.

⁶ Guibert, pp. 542-543.

siendo el mismo, es otro. Para mejor persuadirle al lector de la nueva realidad ficticia de Campbell, autor de la "historia" y el "cuento" incluídos en la novela, Cabrera Infante-personaje extensamente elabora la nueva realidad de aquél (p. 439). Como resultado de esto el lector por una parte se queda sin saber exactamente cuál es la realidad y cuál es la mentira, pues hay dos variantes de una misma realidad; y, por otra, no sabe a quién creerle o al farsante anunciador o al personaje Cabrera Infante. Pero hay algo más: el autor, para desvirtuar o suplantar la realidad original del personaje y crear una nueva, ha tenido que destruir la suya propia, convirtiéndose en otro personaje más, aparentemente de muy poca o relativa importancia en su mundo novelístico. ¿Qué todo este juego conceptual y artístico es parte de su visión personal de la literatura? No cabe duda. Cabrera Infante dice al respecto:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez pero sin las connotaciones de juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo.⁷

Pero el juego que se hace con Campbell no pára allí; se lo continúa diestramente. Se divide la obra de Campbell en dos partes; cada una conforma una entidad estilística diferenciante. La primera es la "Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell" y la segunda, "El cuento de un bastón seguido de vaya que correcciones de la Sra. de Campbell". Lo primero que se observa es que Campbell hábilmente titula a la primera "historia" y a la segunda "cuento", que es precisamente la distinción que menciona Cabrera Infante en la "Noticia" al indicar que "Cualquier semejanza entre la historia y la literatura es accidental", sugiriendo que la diferencia es esencial ya que los "hechos...a veces tomados de la realidad...son resueltos finalmente como imaginarios" (p. 9) a través de la palabra. Campbell, de cuya existencia se han preocupado dos autores: el anunciador y Cabrera Infante-personaje, presenta para la información del lector "esas experiencias habaneras" (p. 439) primero en la "historia" y después estilísticamente transformadas en el "cuento"; el estilo convencional y detallista de aquélla contrasta con el desaliñado y paradójicamente más elaborado de éste. Efectivamente, el "cuento" ofrece juegos y virtuosismos lingüísticos parecidos a los de TTT; tanto Cabrera Infante como Campbell forjan un lenguaje antiacadémico y terrorista para acabar con la norma del bien decir y escribir. El doble estilo de Campbell (variantes estilísticas), el de la "historia" y el del "cuento", supone por una parte una doble percepción antitética de "esas experiencias habaneras" y por otra, una parodia de sí mismo y por ende una autosuperación artística.

En otro plano, la obra de Campbell se complica aún más a través de la inserción de los "reparos" y correcciones de su esposa fijados en su versión in-

⁷ Guibert, p. 537.

dividual. El desacuerdo que existe entre la visión del esposo y la de la esposa sobre los mismos hechos evidencia que él tomó sólo parcialmente ciertos hechos "reales" e inventó otros para crear su historia y cuento, lo cual a su señora le disgustó malamente. Además, y esto es lo más importante, tal discrepancia le induce al lector a vivir el mismo tipo de incertidumbre que experimentó frente a la realidad de Campbell disputada por el anunciador y Cabrera Infante-personaje. Aquí no se sabe si se le ha de creer a Campbell o a su esposa sobre lo que cuentan respecto a sus "experiencias habaneras". Dentro del mismo experimento literario escrito por Campbell—que es en sí, como luego se verá, un reflejo de TTT—la segunda incertidumbre es el reflejo de la primera y viceversa. El mismo juego ocurre con la muerte de Trotsky. Para unos escritores cubanos—según la grabación de Bustrófedon—fue un suicidio o un accidente y para otros un asesinato (pp. 227-256).

Se habrá notado que dentro de estos fenómenos poéticos y malaborismos técnicos hay una fuerza dinámica de contradicción que equivale a decir de creación y destrucción. Tanto en el "cuento" como en la "historia", lo que ella dice contradice lo afirmado por él. Además, el "cuento" es la antítesis estilística de la "historia". La certeza sobre la realidad de Campbell, se vio, fue desbaratada por el anunciador y por Cabrera Infante-personaje. En todos estos casos hay variantes contradictorias en la percepción, en la interpretación y en la expresión de la misma realidad. Esto equivale a decir que la contradicción se vuelve en esta novela en método del conocimiento y simultáneamente de creación artística. Burlona y seriamente Cué le pregunta a Silvestre: "¿por qué no escribes un libro, de la Contradicción Considerada Como una de las Bellas Artes?" (p. 419), sin darse cuenta que TTT, la obra de la cual él es el personaje, es precisamente el "libro" que él maliciosamente le pide a Silvestre que escriba. En la novela hasta la frase misma está sujeta a y orientada por esta perspectiva de la contradicción. Son frecuentes, al respecto palabras como "al revés" y "viceversa" para negar por una parte lo que por otra se afirma o simplemente reducir a un mismo plano de relatividad los dos elementos componentes de la verdad o falsedad que se afirma o se niega.

Se explica mejor esta perspectiva con la otra importante: del espejo. A Bustrófedon la habría gustado ver, dice, su discípulo Silvestre,

un libro escrito todo al revés, donde la última palabra fuera la primera y a la inversa, y ahora que sé que Bus viajó al otro mundo, a su viceversa, al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso que leerá esta página como él siempre quiso: así: (p. 264)

Y el lector puede ver la página legible a la faz del espejo. En esta literatura la broma viene a ser el reflejo de la tristeza de esos tigres y viceversa; la carcajada en el espejo de la palabra no es más que la mueca de la muerte y al revés: "Entonces, caballeros, la cosa es seria" (p. 264). Con la perspectiva del espejo se puede además explicar esa espiral estructuradora—aludida por Julio Or-

tega⁸ — que forja la unidad de la novela. Cabrera Infante, en calidad de artista y jugador con la palabra y la realidad, crea un conjunto de espejismos. Efectivamente, su yo artístico es el reflejo de ese yo cubano-colectivo que con la palabra hace y deshace todo. A su vez, todos los personajes que tienen algo que contar, desde el farsante menor del anunciador hasta el farsante mayor de Bustrófedon, son el reflejo de su creador y viceversa. Por otra parte, los discípulos de Bustrófedon son el reflejo de éste.⁹ Y las obras de todos son como las ondas que se suceden y desprenden de aquél primer impacto colectivo que rompió con la tranquilidad de ese diáfano lago de la lengua académica. A simple vista parece que el autor adoptara una posición realista. Pues TTT es el reflejo de esa gran realidad habanera que preñada de posibilidades artísticas fue “atrapada” por el poeta (p. 9); pero su actitud no es tal. El resultado final es el producto cristalizado de la imaginación que, con nostalgia, vislumbrando que ese mundo estaba “incoerciblemente condenado a la desaparición”,¹⁰ logra salvarlo y redimirlo a través de la palabra. El que el uno sea el reflejo del otro y éste de otro y así sucesivamente, induce a ver en la novela una estructura abierta y cerrada al mismo tiempo. Es cerrada en cuanto conforma, como dice Kadir, un mundo en, por y para sí,¹¹ cuya validez depende de su propio caos o lógica internos. Y es abierta en cuanto es una experiencia y realidad lingüística que forja la ilusión, el espejismo, de ser interminable, debido a que su ley es el hablar y el contar, y su razón de ser, la incondicional participación de todos en su construcción. TTT pasa a ser así la destrucción de su propia creación.

La ilusión que de esta perspectiva dinámica emana¹² hace ver cómo TTT, al ser una novela cuya esencia se afina en el poder mágico de la palabra hablada, o en la “forma dialectal y coloquial” de la literatura,¹³ se abre para que más participantes entren en su mundo poético y adopten luego la misma categoría creadora de Silvestre, Aurelita o cualquier otro hablante. Otra característica o efecto de la estructura abierta es que la disposición interna de la obra permite que el lector la lea como mejor sea; el mayor o menor grado de percepción suya sobre la obra ha de depender de su particular ordenamiento de los episodios barajados en la misma.¹⁴ Tal es la visión discutida por Cué con Silvestre:

La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria.
(¿Como la música? le pregunté.) No, no habría ninguna paritura, sino un

⁸ Ortega, p. 89.

⁹ Véase Matas, p. 102.

¹⁰ Emir Rodríguez Monegal, “Las fuentes de la narración,” p. 48.

¹¹ Kadir, p. 134.

¹² John Brushwood dice: “*Tres tristes tigres* is a novel in movement. It communicates a sense of its own development, somewhat the way *Rayuela* does. Such a feeling—that the novel is always in progress—is very likely the product of the author's concept of creating fiction.” Brushwood, p. 292. Véase también la nota 14.

¹³ Gregorich, p. 244.

¹⁴ Dice Juan Goytisolo al respecto lo siguiente:

diccionario. (¿Pensé en Bustrófedon? porque enseguida rectificó:) O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieran cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quien podría hacer su libro. (p. 331)

Viene a ser así el lector creador de su propia novela que, aunque desprendida de la de Cabrera Infante, con ella comparte el mismo grado de relatividad definida por la perspectiva interna de la novela que acaba con la premisa convencional de lo absoluto (p. 327). Comparada con *Rayuela*, TTT difiere de aquélla en cuanto que ésta no limita las pautas de cómo ha de ser leída, sino que más bien se abre para que el lector sienta el placer estético de hacer—con ella—la novela que quiera. Y este logro es uno de los elementos más que le universalizan a esta obra tan arraigadamente cubana.

Colorado State University

VICENTE CABRERA

La oscuridad, decía en una ocasión Jean Genet, es la cortesía del autor con el lector: TTT es un buen ejemplo de aquellas obras que, en vez de someterse a las reglas de un juego conocido por el lector, crean sus propias reglas de juego, como si dijéramos, 'en plena marcha', y es precisamente la victoria final del autor sobre los hábitos del conformismo y rutina que, de modo capcioso, se cuelan en todo ejercicio de lectura, la que aporta al lector, confuso y aturcido primero, partícipe y enterado después, una emoción estética. Los hechos que Cabrera Infante presenta de forma dislocada los reconstruimos poco a poco conforme avanzamos en el camino enrevesado del libro. Nuestra lectura así, es una lectura activa: como nosotros, los lectores, quienes debemos armar el rompecabezas. La cortesía de Cabrera Infante radica en permitirnos colaborar con nuestro talento y sensibilidad en la reconstrucción de la novela. (*Revista Iberoamericana*, Núm. 94, pp. 10-11)