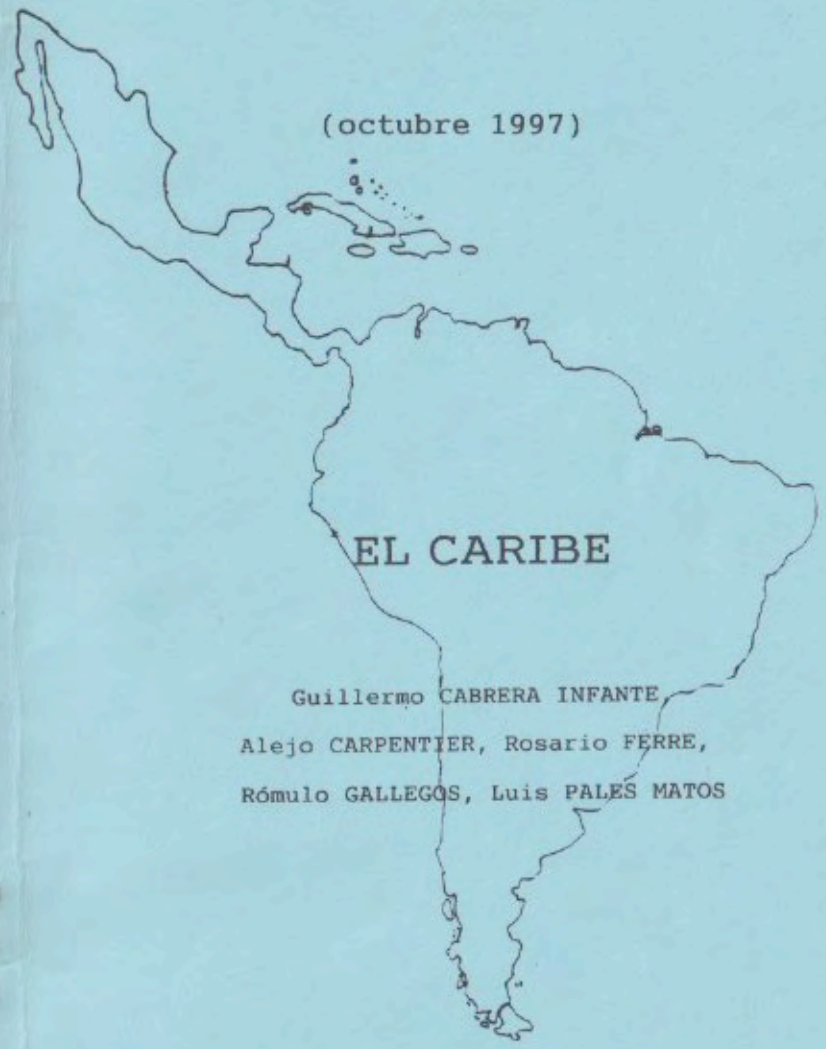
ALEPH

Número 11

(octubre 1997)



EL CARIBE

Guillermo CABRERA INFANTE

Alejo CARPENTIER, Rosario FERRE,

Rómulo GALLEGOS, Luis PALÉS MATOS

Jornada del 7 de diciembre de 1996 en homenaje a Pedro JIMENEZ, organizada con el apoyo de la Mercator Hogeschool, Departement Toegepaste Taalkunde y de la Universiteit Gent, Sectie Spaans.

Para citar este artículo: Barrera Vidal Alberto, "*Tres Tristes Tigres* ¿Novela, anti-novela o anti-anti-novela?". *El Caribe*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 11, De Maeseneer, R. (ed.). 1997, pp. 22-52. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

TRES TRISTES TIGRES
¿Novela, anti-novela o anti-anti-novela?

A modo de introducción, bien podría citar aquí a Roland Barthes, quien en alguna ocasión escribió las palabras siguientes, aparentemente paradójicas: "La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible."[1] A esta declaración tajante del célebre crítico francés parece responder la propuesta -si bien formulada en forma de pregunta- que figura en la página 419 de *Tres tristes tigres* [2]: "-¿Por qué no escribes un libro de la Contradicción Considerada Como una de las Bellas artes?"

Creo francamente que Cabrera Infante (*1929) no rechazaría este diálogo ficticio y por supuesto imposible o por lo menos algo surrealista entre un crítico real, pero difunto, y un personaje de ficción cuya existencia por lo visto queda limitada al texto del libro.

Además, me parece que este imaginario intercambio de pareceres bien podría servir de línea conductora a mi texto, en el que mi preocupación básica no será analizar *T.T.T.* de forma exhaustiva, cosa que por lo visto resultaría una misión imposible, por tratarse en el particular de una obra extremadamente compleja, intrincada e incluso enmarañada, sino intentar caracterizar este fascinante libro como tal. En efecto, es bien verdad que para un lector atento, o sea, con palabras de Cabrera Infante [3]: "... el lector inteligente (el lector que uno siempre espera)", *T.T.T.* es un reto, el reto por antonomasia. En

[1] Citado en: Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*, Madrid, Editorial Orígenes, 1985, pág. 147

[2] En adelante, emplearé la abreviación *T.T.T.*, que fue propuesta por el propio autor y que desde luego es muy usual entre los especialistas.

[3] Entrevistado por Rosa Mª Pereda, "Cabrera Infante", Madrid, EDAF, 1979, pág.100.

especial, es notorio que desde su publicación no ha dejado de plantear un difícil problema de denominación. Es que también los críticos necesitan etiquetas. En el particular, podríamos formular esta problemática de la manera siguiente: *T.T.T.* ¿es o no una novela ?

Pero, como lo veremos, no se trata sólo de una cuestión de calificación o clasificación literaria. Es que si las palabras no carecen de sentido, si existe alguna relación coherente entre el significante y el significado, me consta que una cuestión terminológica como ésta no está desprovista de interés y que importa cómo denominar esta obra.

1. Tesis: T.T.T. como novela

Sin lugar a dudas, la novela, con las numerosas metamorfosis que ha ido sufriendo a lo largo de su historia,[4] constituye uno de los géneros literarios más ricos, pero también más complejos, ambiguos y polifacéticos de la literatura y no es de extrañar que como tal resulte tan difícil, incluso para los especialistas, definirla de forma satisfactoria. Entre los intentos más recientes figuran por ejemplo aquellos enfoques que plantean esta problemática desde perspectivas formalistas, estructuralistas, semióticas así como sociológicas. Dado que mi ambición no es contribuir a una discusión general de índole puramente teórica, por más interesante e importante que sea, sino tratar de adentrarme en un texto concreto, me basta recordar aquí la opinión de uno de los mayores novelistas españoles, es decir, Pío Baroja, para quien "...la novela es un saco sin fondo en donde cabe todo."[5] Repito que no pretendo, ni mucho menos, intentar presentar una definición a la vez cabal y original de este género tan proteico ni me sitúo dentro de la teoría literaria pura. A continuación me contentaré más modestamente con proponer una definición estrictamente funcional, utilitaria e incluso

[4] Cabrera Infante habla a este propósito con toda razón de "avatares"; véase: "Entrevista con Rita Guibert", en: Ortega, Julio, y otros. *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Fundamentos, 1974, pág. 39.

[5] María Victoria Ayuso de Vicente y otros, *Diccionario de Términos literarios, Madrid*, ediciones Akal, 1990, pág. 267.

minimalista, con la esperanza, claro está, de que no obstante sea lo suficientemente operacional como para ayudarnos a entender mejor una obra muy concreta: el hasta ahora más famoso libro publicado por el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, o sea, *T.T.T.*

Por lo general, la novela que podríamos llamar "tradicional", tal y como fundamentalmente nos ha sido legada como tipo canónico por los siglos pasados, en especial por el siglo XIX, se nos aparece ante todo como una narración relativamente extensa, escrita en prosa, que tiene por objeto transmitir al lector una serie de eventos en el transcurso de los cuales una serie de personajes realizan determinadas acciones.

Vale la pena a este propósito recordar la definición acuñada por María Moliner en su famoso Diccionario: "Obra literaria en prosa en que se narran sucesos imaginarios pero verosímiles, enlazados en una acción única que se desarrolla desde el principio hasta el fin de la obra."[6] De paso notamos cómo la autora alude al adjetivo "verosímil", que nos recuerda el concepto aristotélico tal y como se aplicaba a los géneros antiguos (tragedia, comedia, drama). Este tipo de novela se nos aparece por consiguiente como una suerte de descripción o reproducción enciclopédica más o menos fiel de la realidad en la que los eventos nos son presentados según un orden a la vez lógico y cronológico: de alguna manera, este tipo clásico de novela pretende imitar los seres, los objetos y las acciones. También Marta Marín señala sobre el particular el: "...intento de mostrar una representación e interpretación de la realidad..." típico, según ella, de la "novela clásica".[7]

Por otra parte, también es obvio que la novela, por más realista o naturalista que sea, nunca deja de ser obra de ficción, lo que quiere decir que incluso cuando el relato se relaciona implícita o explícitamente con una determinada realidad

[6] *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, tomo segundo, H-Z, pág. 525

[7] Marta Marín, *Conceptos claves. Gramática, Lingüística y Literatura*. Buenos Aires, Editorial Aique, 1992, pág. 137

extra-textual, lo relatado (o sea, en el particular, el mundo representado) sin embargo sigue relevando de la ficción, puesto que ha dejado de ser realidad externa para convertirse en mera imagen (más o menos fiel) de dicha realidad: como sustituto del mundo, el mundo novelesco no es sino un intento de reconstruir literariamente una realidad extra-textual; a este propósito, es bastante significativo que según los humanistas (quienes precisamente por este motivo la rechazaban), la novela fuera por antonomasia ficción, obra de imaginación y no historia. Ahora bien: si tratamos de aplicar estos criterios minimalistas a un libro como *T.T.T.*, es obvio que en este texto figuran varios elementos que lo definen claramente como perteneciente al género novelesco.

Esta observación por lo visto se aplica a la ya aludida relación de *T.T.T.* con la realidad, es decir la llamada "mimesis" clásica, sobre la cual el conocido crítico alemán Karsten Garscha puntualiza con toda razón: "La referencia a la realidad no es de ningún modo menor que en el caso de Carpentier: el lector es atraído hacia el mundo -extremadamente concreto- de apariencias y resplandores de La Habana inmediatamente antes de la Revolución."[8] Entre dichos elementos, me parece que muchos de ellos se encuentran en los textos preliminares que Cabrera Infante, quien como autor se sitúa fuera de la ficción novelesca, ha antepuesto a su narración. Como ya lo sugiere de alguna manera su especial posición con respecto al resto del texto, estas acotaciones, es decir estas palabras del autor fuera de la ficción narrada, no están desprovistas de cierta importancia y significación.

En efecto, creo que en ellas el escritor manifiesta su autociencia y al mismo tiempo nos suministra varias pistas de lectura: nos guía en nuestra lectura. Al principio del libro, el autor propone a su lector una suerte de "pacto de lectura" y al mismo tiempo determina las condiciones del mismo.

[8] Karsten Garscha, "El apogeo de la Nueva Novela Hispanoamericana", en :Dill, Hans-Otto y otros [ed.] *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt (Main), Vervuert, 1994, págs. 287-288

A este respecto, vale la pena comentar, aunque sea brevemente, uno de los textos preliminares firmados con la sigla *GCI* (con lo que el autor afirma tajantemente su autoría, es decir, su responsabilidad) que precede al relato; me refiero en especial al texto de la página 9 que lleva el título *NOTICIA* (término que además afirma su relación con lo real): "Los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción."[9] Es así cómo ciertos personajes reales se mezclan con personajes de ficción, como por ej. Alejo Carpentier, Rine Leal, etc.

También el hecho de que los personajes de *T.T.T.* aparezcan de forma recurrente en distintas partes del libro no contribuye poco a reforzar la ilusión de la realidad: hasta cierto punto, a partir de la realidad representada se deduce cierta impresión de cohesión interna. Es así como numerosos personajes ya se ven en el llamado Prólogo: Mr. Campbell, Vivian Smith-Corona, Códac, Minerva Eros, etc.

Más adelante, parodiando chistosamente aquella famosa fórmula, tan usual en las películas, según la cual "cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia", Cabrera Infante escribe asimismo: "...Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental." (loc. cit., pág. 9) Dicho de otra manera, incluso cuando el texto literario pretende ser el mero espejo de la realidad, miente: no hace sino fingir la imitación de dicha realidad. Si volvemos a *T.T.T.*, observamos en efecto que el autor nos relata en su libro una serie de hechos que se sitúan claramente dentro del mundo de una ficción, como lo confirmará más tarde el propio autor, entrevistado por su traductor francés, Albert Bensoussan: "...me interesa más la literatura que la historia: prefiero una narración de mentiras a priori a una crónica de mentiras a posteriori".[10] De paso, notamos el

[9] A este propósito, el crítico José Sánchez-Boudy, en la contracubierta de su ensayo *"La nueva novela hispanoamericana y Tres Tristes Tigres"*, Miami, Ediciones Universal, 1971, afirma que la Estrella de *T.T.T.* no es sino la imagen literaria de la cantante cubana Freddy.

[10] Albert Bensoussan, "Entretien avec G.Cabrera Infante", en: *Les Langues Modernes*, Paris, juillet-août 1970, pág. 300.

evidente contraste que el propio autor establece entre

literatura	es decir: ficción narración de mentiras a priori
e	
historia	es decir: realidad exterior a la novela
o	narración de mentiras a posteriori
crónica	

Es que la historia, o mejor dicho, la historiografía, pretende presentar la realidad vista desde una perspectiva objetiva y científica, pero a veces se equivoca o incluso engaña a sus lectores, por ej. por motivos propagandísticos.

Más allá del difícil problema de la verdad en literatura, es decir de la posible relación de la fábula con la realidad, existe la cuestión de la verosimilitud: ésta significa que el escritor ha de escribir un relato verosímil, creíble, es decir, capaz de producir en el lector la impresión de que se trata de la pura reproducción de la realidad referencial.

Es obvio que este antiguo precepto, atribuído a Aristóteles, afecta varios aspectos de la obra literaria, en especial, la coherencia entre sus distintos elementos. Ahora bien: ya en 1984, el crítico Emil Volek pudo escribir sobre *T.T.T.*: "A primera vista, la obra parece ser un puro caos y muy poco una novela".[11] También la oposición que Emil Volek establece entre lo que llama *novela* y el *caos*, es bastante sintomática de su definición del concepto (clásico) de novela. No obstante, el ya aludido lector atento puede observar que hasta cierto punto el relato de *T.T.T.* no deja de respetar las tres clásicas unidades consideradas imprescindibles para asegurar la verosimilitud, la apariencia de verdad de la obra. Si bien ya fueron formuladas por preceptistas como el italiano Castelvetro en el siglo XVI para la tragedia, no obstante es cierto que a lo largo de la historia literaria, han ido sufriendo una serie de inevitables adaptaciones. Veamos ahora cómo se aplican a *T.T.T.*:

-la unidad de tiempo:

Si bien en el caso de *T.T.T.*, el relato no satisface a las

[11] Emil Volek, *Cuatro claves para la modernidad: Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid, Editorial Gredos, 1984, pág. 156

exigencias de los preceptistas más rigurosos como Segni, quien exigía que el tiempo de la fábula no durara más que un día o 24 horas, no obstante, la acción se sitúa claramente en los últimos años de la dictadura de Batista, o sea, que se trata de un período bien delimitado y relativamente breve (además centrado fundamentalmente en el final de los años cincuenta).

-la unidad de lugar:

Sobra decir que el relato nunca abandona el recinto de la ciudad de La Habana, el cual constituye el escenario único de la acción narrada, con lo que *T.T.T.* podría ser calificado de novela urbana.

-la unidad de acción:

En este punto (el único claramente formulado por Aristóteles en su *Poética*), resulta imposible, en el caso de *T.T.T.*, referirse a una acción única, dado que en la compleja estructura del texto se entrecruzan varias acciones particulares. En realidad, cabría más bien hablar en este particular de un haz de diversas acciones, pero que al fin y al cabo constituyen un conjunto global bastante unitario al que no contribuye poco, además del tono, la honda unidad temática del libro, como además lo señala la sobrecubierta del libro: "Esta noche insular y urbana, habanera, es el protagonista de la novela..."

Pasemos ahora a la estructuración de la materia narrativa: si bien *T.T.T.*, a diferencia de lo que suele ocurrir en obras más tradicionales, no está dividido en capítulos debidamente numerados, también es cierto que pese a su aparente desorden, el texto no deja de presentar una trama estructural bastante clara, si se admite su división en secciones, es decir, fragmentos narrativos o mejor dicho escenas sucesivas, a la manera de la técnica cinematográfica que "... desempeña notable papel en la canasta de herramientas de Cabrera Infante".[12] Recordemos a este propósito que Cabrera Infante fue uno de los fundadores de la Cinemateca de Cuba.

[12] Gregorich Luis, "*Tres tristes tigres*, obra abierta", en: *Nueva Novela latinoamericana*, Buenos Aires, 1969, pág. 247

(1) Prólogo (págs. 15-19)

El texto propiamente dicho empieza significativamente con la palabra inglesa: Showtime! (pág. 15): en él, un presentador anónimo, verdadero maestro de ceremonias, inaugura el libro como espectáculo ("show") usando una suerte de lenguaje híbrido, literalmente monstruoso, en el que se entremezclan español e inglés, además con innumerables fallos en la traducción.

(2) Los debutantes

Esta sección va dedicada al tema del aprendizaje inicial, pero, como además lo sugiere el mismo vocablo empleado -el libro en efecto habla significativamente de debutantes y no de principiantes- sigue tratándose de un juego teatral a base de máscaras, patético símbolo de la falsedad y el carácter ilusorio de las apariencias (a este propósito, es de subrayar la importancia del maquillaje para los personajes femeninos así como el hecho de que en su mayoría se trate de maniquíes, modelos o actrices, todas ellas personas dedicadas al espectáculo).
Consta de siete textos, todos en primera persona, con la salvedad del texto que contiene el discurso de Magdalena Cruz, que parcialmente está en tercera persona. Son como siete "viñetas", o sea, siete novelas breves independientes, que de hecho podrían leerse de forma modular sin que el lector tuviera porqué conocer las demás.

- el relato de las dos niñas que cuentan lo que vieron, pero sin confesar que también ellas hacían "cositas", es decir, juegos eróticos (págs.23-27); la narradora vuelve a aparecer más adelante: se trata de Laura, quien años más tarde volverá a ver a su amiga, cocinera en casa de su novio;
- la carta de una tal Delia Doce a su amiga Estelvina a propósito de su hija Gloria Pérez, que ahora se ha convertido en estrella de la televisión y se llama Cuba Venegas (págs. 28-33);
- el discurso hablado de Magdalena Cruz, "abogá del casnaval", que se lanza a la noche cubana (págs. 34-35), en búsqueda de goces carnales ;
- el relato de los dos chicos (Silvestre y su hermano), que recuerdan cómo habían descubierto un método para ir al cine (págs. 36-42);
- la conversación telefónica de Beba Longoria, amante de un conocido oficial cubano (se trata del coronel Cipriano Suárez Dámera, ya citado en el Prólogo, pág. 18) que pone de manifiesto la falsedad y mentira, base de su clase social (págs. 43-45);
- el relato de un empleado (Ribot, el futuro Eribó), quien recuerda cómo pidió en vano un aumento de sueldo (págs. 46-52) ;
- el relato de un provinciano cansado y hambriento (se trata en realidad de Arsenio Cué, futuro artista y autor), quien busca ayuda (págs. 53-60).

Ella cantaba boleros (1)?

Es un relato debido al fotógrafo Códac, quien recuerda a Estrella Rodríguez, apodada a secas la Estrella, una monstruosa cantante negra que solía cantar sin acompañamiento: aquí, Códac actúa de testigo, lo que en principio acentúa la impresión de impresión de veracidad, pero también se desprende de su texto que Códac estaba casi siempre borracho, circunstancia que evidentemente limita bastante el valor de su testimonio (págs. 61-70);

Primera

Se trata del primer fragmento del discurso de una señora en la consulta psiquiática (págs.71-74). De paso, nos enteramos de que está casada con un escritor;

Ella cantaba boleros (2)

Continuación del texto homónimo (págs.75-79);

Segunda

Continuación de primera (págs.80-81);

Ella cantaba boleros (3)

Continuación del texto homónimo (págs.82-85);

(3) Seseribó

Tras una introducción sacada de un llamado "Rito de Sikán y Ekué", de la magia afrocubana, sigue un relato, dividido en siete partes, escrito de la pluma de un músico quien cuenta cómo descubrió a Cuba Venegas.

Ella cantaba boleros (4)

Continuación del texto homónimo (págs.120-126);

Tercera

Continuación de Segunda (pág. 127): en este fragmento, la señora anónima nos revela que es actriz de teatro (al igual que Miriam Gómez, la segunda esposa de Cabrera Infante, a quien dicho de paso éste dedica su libro con las palabras "A Miriam, a quien este libro debe mucho más de lo que parece", pág. 7);

Ella cantaba boleros (5)

Continuación del texto homónimo (págs.128-132);

Cuarta

Continuación de Tercera (pág. 133);

(4) La casa de los espejos

Esta sección consta de dos partes, ambas escritas por Arsenio Cué (págs. 137-144 y 145-156);

Quinta

Continuación de Cuarta (págs. 157-159);

Ella cantaba boleros (6)

Continuación del texto homónimo (págs.160-168);

Sexta

Continuación de Quinta (pág. 169);

(5) Los visitantes

Contiene cuatro versiones sucesivas y distintas del mismo relato, con lo que vuelve a plantearse el problema de la verdad y / o veracidad de lo dicho:

- Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell:
  - La historia, contada por Mr. Campbell (págs. 173-181),
  - Los reparos, correcciones a cargo de su esposa (págs.181-184),
- El cuento de un bastón seguido de vaya que correcciones de la Sra. de Campbell:
  - El cuento (págs. 185-197),
  - Las correcciones (págs.197-203).

Séptima

Continuación de Sexta, en la que la misma señora anónima confiesa que lo que dijo el viernes fue una mentira (pág. 204);

(6) Rompecabeza

Esta sección está enteramente dedicada a Bustrófedon, su peculiar forma de jugar con las palabras, así como su muerte, en la que el médico literalmente le "rompe la cabeza", a fin de explicar la manera de ser de Bustrófedon: pero finalmente descubre un tumor, con lo que por la gracia de la pronunciación cubana, se pasa del "rompecabezas" (con ese), que significa según el diccionario cualquier cosa complicada, al significado letal (sin ese).

(7) La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después - o antes

Esta sección (la séptima y última del conjunto) contiene a su vez siete parodias literarias, atribuidas a Bustrófedon, pero grabadas por sus amigos después de su muerte, ya que él nunca escribió nada, excepto lo que ha sido recogido bajo el título "Algunas revelaciones": en ellas, el autor, a través de su genial portavoz, se burla de los escritores más representativos de la literatura cubana desde la independencia de la isla (significativamente, José Martí figura en primera posición):

- José Martí: Los Hachacitos de rosa (págs.227-228),
- José Lezama Lima: Nuncupatoria de un cruzado (pág. 229),
- Virgilio Piñera: Tarde de los Asesinos (págs. 230-234),
- Lydia Cabrera: El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua (págs. 235-237),
- Lino Novás: ¡Trínquenme ahí a Mornard! (págs. 228-240), 229),
- Alejo Carpentier: El Ocaso (págs.241-251),
- Nicolás Guillén: Elegía por Jacques Mornard (en el cielo de Lecumberri) (págs.252-258).

Algunas revelaciones

Es probablemente la parte más "experimental" y lúdica del libro:

- Tres páginas blancas sin texto alguno (págs. 261-263),
- Una página de texto seguida del mismo escrito al revés, como se viera en un espejo (págs. 264-265),
- Un texto lleno de alusiones entre literarias (incluso el héroe de *cómics*

Tintín, llamado Tintán) y políticas, con la mención de Castro (pág.266),
- Los pro-y contra-hombres: lista de nombres, Bailarines - Autores de opelatas - Periodistas Diarios - Filósofos más Ilustrados - Músicos más sonados - Pintaurus - Indecibles (pág.267-269),
- Un texto que se va deshaciendo (pág. 270).[11]

Octava
Continuación de Séptima (pág. 271);

Ella cantaba boleros (7)
Continuación del texto homónimo (págs.272-278);

Novena
Continuación de Octava (págs. 279-280);

Ella cantaba boleros (8)
Continuación del texto homonimo (págs.281-288);

Décima
Continuación de Novena (pág. 289);

(9) Bachata
Esta parte en forma de una fuga o de una cantata de Bach (pero también es de notar que según el diccionario de María Mollner, este vocablo significa asimismo "Reunión de gente que se divierte" [I, pág. 326]) se subdivide a su vez en 22 partes cuidadosamente numeradas de I a XXII: se trata de la historia del narrador (Silvestre) y su amigo Arsenio Cué así como de un interminable diálogo entre los dos (págs. 291-445);

Oncena
Continuación de Décima y probable conclusión del texto de la señora anónima (págs. 446- 447);

(10) Epílogo
El llamado Epílogo (págs. 449-451) consta de un breve monólogo totalmente incoherente en el que una mujer con claro toque cubano toma parte en una ceremonia relacionada con el ñañiguismo (=santería afrocubana), por lo cual se vuelve a cierta forma de autenticidad y termina con esta frase altamente significativa, puesta en la boca de este personaje femenino desconocido, tal vez la mujer del psiquiatra: "... ya no se puede más" (pág.451).

Como se desprende de lo dicho más arriba, las partes tituladas "Ella cantaba boleros" y "Primera, segunda, etc." constituyen en realidad dos relatos completos, atribuídos a la misma instancia narrativa, simplemente separados tipográficamente: en el primer caso, se trata de la historia de La Estrella, descubierta por Códac en un *showcito*, con su fulgurante ascensión y su triste muerte, siendo su historia

[11] Podría tratarse de una alusión paródica a Jesús y sus doce apóstoles.

contada en tercera persona por Códac, el fotográfo de la vida nocturna habanera. Se subdivide en ocho "capítulos", si bien éstos no son llamados así ni levan numeración alguna:

Ella cantaba boleros (1) (págs. 61-70);
Ella cantaba boleros (2) (págs.75-79);
Ella cantaba boleros (3) (págs.82-85);
Ella cantaba boleros (4) (págs.120-126);
Ella cantaba boleros (5) (págs.128-132);
Ella cantaba boleros (6) (págs.160-168);
Ella cantaba boleros (7) (págs.272-278);
Ella cantaba boleros (8) (págs.281-288).

Ya se ha observado que "...los diferentes capítulos que forman "*Ella cantaba boleros*", una vez reunidos constituyen un relato relativamente tradicional, cerrado..."(L.Gregorich, pág. 248) como lo confirma asimismo la publicación, en 1996, de un libro homónimo de Cabrera Infante, en el que nuestro escritor recoge en un todo coherente los fragmentos de la historia de Estrella Rodríguez.

Lo mismo se da básicamente en el segundo caso, tratándose en el particular del discurso en forma de monólogo de una señora dirigido a su psiquiatra ; se subdivide en once sesiones numeradas repartidas a lo largo del libro:

Primera (págs.71-74);
Segunda (págs.80-81);
Tercera (pág. 127);
Cuarta (pág. 133);
Quinta (págs. 157-159);
Sexta (pág. 169);
Séptima (pág. 204);
Octava (pág. 271);
Novena (págs. 279-280);
Décima (pág. 289);
Oncena (págs. 446- 447).

En ambos casos se trata, por decirlo así, de dos novelas secundarias insertas dentro de la novela principal, la cual actúa a modo de "Rahmenerzählung", lo que no es nada excepcional dentro de la narrativa literaria. A este propósito, no es totalmente inútil recordar que también la retórica más clásica y tradicional admitía la inserción de tales digresiones dentro del esquema narrativo global.

Pues ahora bien: si se exceptúan estas dos secuencias narrativas intercaladas, además fácilmente separables del resto

del conjunto textual, observamos que la estructura del libro es menos sinuosa de lo que a primera vista parece, como también lo confirma por ejemplo el título de la primera sección, o sea "Prólogo", que inevitablemente evoca al famoso Prólogo del *Lazarillo*, del cual el crítico y editor Joseph V. Ricapito dijo que "El prólogo de esta obra debe verse como una pieza intrínseca de la novela y no como un elemento separado, desligable de la novela propia como cualquier otro prólogo convencional. El prólogo del *Lazarillo* es un ante-capítulo..."[14]

Lo mismo por lo visto sucede en el caso de *T.T.T.* Dicho de otra forma, el Prólogo no es más que una introducción, en la que se introduce a la historia principal, "...que en realidad no es tal historia, sino una interminable recorrida por la Habana nocturna..."(L.Gregorich, pág. 247). Desde una perspectiva estrictamente funcional, le corresponde el "Epílogo" o conclusión, que se sitúa de forma perfectamente simétrica al final del libro:

PROLOGO ---------- PARTE CENTRAL ----------EPILOGO

En este sentido desde luego muy amplio de la palabra, la obra *T.T.T.* puede ser calificada indudablemente de "novela". Es así como la mayoría de los críticos la definen. Citemos por ejemplo a Rosa Mª Pereda , quien declara tajantemente en su comentario: "... la obra literaria de Cabrera Infante se vertebra en torno a su gran novela, *Tres Tristes Tigres*" [subrayado mío] (pág.27).

También en su traducción francesa, a cargo del ya aludido Albert Bensoussan *Trois Tristes Tigres* (Paris, Editions Gallimard, 1970), se puede leer la palabra "roman". Esto podría ser únicamente una interpretación del conocido traductor francés, pero el caso es que, como además se dice expresamente en la cubierta, dicha traducción ha sido realizada con la colaboración del mismo autor, lo que de alguna manera implica cierta responsabilidad por parte de Cabrera Infante.

Volvamos otra vez al ya citado texto de la llamada NOTICIA y sigamos con su lectura. En efecto, en él el autor hace hincapié

[14] Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Edición de Joseph V. Ricapito, Madrid, 1984, pág. 63.

en la relación que existe entre su relato y una determinada realidad cubana: "...Los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos. Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios" (pág. 9). También el crítico William T. Little, en su reseña de la obra, pudo puntualizar que en ella "Cabrera Infante se propone agudizar [...] el enredo de las apariencias superficiales de la vida actual en Cuba".[15] Esta relación no tiene porqué ser "fotográfica" y es cierto que por lo general

> El relato, igual que el teatro, es un esquema (Bergson), es decir, un muestreo abstraído de la realidad, en el que cierto número de sucesos descritos han de permitir la reconstrucción atenta de la vida de los personajes dentro del cerebro del espectador o del lector.[16]

En todo caso, se desprende de estas citas la impresión de que en varias ocasiones *T.T.T.* pudo ser calificada de "novela", una novela en la que los hechos relatados de alguna manera se relacionan con la reciente historia de Cuba, o sea que si tomamos el concepto de realismo no en su acepción estricta, sino como asimismo lo sugiere el conocido crítico René Wellek, "...en el amplio sentido de la fidelidad a la naturaleza'[17] hemos de admitir incluso que bien podría tratarse de una novela en la que su autor a través de su ficción nos presenta la realidad vivencial, la vida misma de su patria. Considerada así, es una obra, si no realista, por lo menos sí vinculada a la realidad, si bien no se trata de una mera copia servil de la realidad cubana, pues como lo recuerda con toda razón Rosa Mª Pereda: "... la literatura siempre es analogía de lo real..." (pág.16). Pero también es evidente que esta observación, por más exacta que sea, al fin y al cabo no significa gran cosa, ya que "El arte no puede dejar de relacionarse con la realidad, a pesar de lo mucho que

[15] W.T. Little, "Notas acerca de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante", en: *Revista iberoamericana*, Pittsburgh, 1970, vol.36, pág. 635

[16] Moles, Abraham ,editor, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975, pág.607

[17] R. Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Selección de Sergio Beser, Barcelona, Ed. Laia, 1983, pág. 196

reduzcamos su significado o hagamos énfasis en el poder transformador o creador del artista" (Wellek, pág. 196).

2. Antítesis: *T.T.T.* como anti-novela

No obstante, también es de notar que el término mismo de "novela" no figura en la cubierta de la edición española del libro, puesto que insistentemente, Cabrera Infante usa la palabra "libro" para hablar de su obra. Es así como menciona a este respecto: "Los nombres propios mencionados a lo largo del libro..." (pág. 9, subrayado mío) y señala también que: "El libro está en cubano" (ibid.).

Se trata por consiguiente de una suerte de comentario del propio autor, quien por otra parte, con motivo de una célebre entrevista, puntualizó frente a la crítica Rita Guibert, refiriéndose a su edición barcelonesa: "Ese subtítulo genérico de novela fue puesto más por mi primer editor que por mí mismo" (pág. 25). Como se desprende de esta cita literal, Cabrera Infante, insinúa ciertas dudas sobre la legitimidad de la denominación de su libro como "novela". Esta actitud es aún reforzada por el comentario de R.M. Pereda, quien a este propósito recuerda que "...su autor anticipó que no se trata de una novela y la calificó de colección de relatos, unificados por la primera persona narrativa..." (pág.32).

Pese a lo que se ha dicho más arriba, también es obvio que de alguna manera, el libro mismo de Cabrera Infante conlleva su propia negación como novela en el sentido tradicional de la palabra, por lo menos tal como ésta nos es definida por P. Palomo Vázquez. "En términos tradicionales, la novela gira o compone su estructura sobre un *argumento* (o acciones) y un *héroe* o (personajes)".[18]

En efecto, cabe señalar que "... uno de los métodos de creación más constantes del espíritu humano consiste en *trazarse fronteras para poderlas franquear...*" como recuerda muy a propósito el libro *La comunicación y los mass media*, obra colectiva dirigida por Abraham Moles (pág. 606). En este sentido,

[18] Artículo: "Novela" en: *Gran Enciclopedia Rialp*, Tomo XVII, Madrid, Ediciones Rialp, 1981, pág. 64.

y al igual que muchas obras coetáneas, en especial las del llamado "boom", igualmente escritas por autores hispanoamericanos, *T.T.T.* se nos presenta como una auténtica antinovela caracterizada por cierta ruptura con los cánones comúnmente admitidos ya que en ella el autor niega voluntariamente algunos principios de la ilusión realista basada en la presunta imitación de lo real, tan propia de la novela tradicional.

Son dos los capítulos que de forma programática parecen ilustrar este cambio de paradigma en el campo de la narrativa. Por orden cronológico, cabe citar el texto titulado **Los visitantes**, que contiene como se ha visto cuatro versiones sucesivas y distintas del mismo relato, con lo que vuelve a plantearse el problema de la verdad y/o veracidad de lo dicho.

Recordemos los hechos: primero parece tratarse de una simple historia contada por un norteamericano llamado Mr. Campbell (págs. 173-181); pero ésta va seguida inmediatamente de los reparos, o sea, las correcciones, aportadas por su esposa (págs.181-184),luego, al final de *T.T.T.*, nos enteramos de que en realidad, Mr. Campbell no está casado, con lo que la base misma de las correcciones se halla puesta en tela de juicio de forma bastante absurda.

En segundo lugar, tenemos una primera traducción literal (realizada, como se dice más tarde, por Riné) (págs. 185-197), seguida de su corrección en un español bastante mejor, a cargo de Silvestre, pero en la que éste además de la forma modifica bastante el contenido del cuento (págs.197-203), con lo que se pone de manifiesto la tensión, por no decir contradicción, existente entre la forma (lingüística) y el fondo (la realidad referencial).

El séptimo capítulo, en el cual, como se ha visto, figuran siete versiones distintas del asesinato de Trotzky (otra vez, se repite significativamente la cifra "siete"), el autor demuestra de forma paródica cómo el mismo hecho considerado real -es decir, la muerte "real" desde un punto de vista estrictamente histórico, del fundador del Ejército Rojo a manos de un asesino- admite distintos tratamientos literarios. En este particular, se nota

la influencia de los conocidos "Ejercicios de estilo" del francés Raymond Queneau (a quien más tarde el mismo Cabrera Infante rendiría un claro homenaje en un libro titulado *Ejercicios de Esti(l)o*.

Otros elementos parecen confirmar este carácter de antinovela. En efecto, se da el caso de que en *T.T.T.*, resaltan unos hechos particularmente llamativos, que son respectivamente:

- el tratamiento de la acción del relato,
- el "status" de los personajes que en él aparecen,
- la caracterización de los narradores y por fin
- el lenguaje empleado.

2.1. El tratamiento del argumento

Ya hemos señalado más arriba que el autor, recurriendo a una serie de procedimientos tomados del cine, nos presenta el relato según el modelo cinematográfico, es decir mediante fragmentos aislados o secuencias narrativas más o menos autonómas.

> Como la antinovela o la poesía experimental, el cine moderno ha adoptado los mecanismos del sueño, las violentas elipsis del pensamiento, las confusas percepciones del duerme-vela o las metáforas sensoriales (M.V.Ayuso de Vicente, pág. 63).

Este último aspecto se aplica en especial a los relatos atribuidos a Códac (de quien se ha dicho que está casi siempre borracho) así como al monólogo de la señora anónima, mentalmente enferma, que a lo largo del libro se dirige a su psiquiatra.

Asimismo, nos llama la atención el que tampoco haya la tradicional división del relato en capítulos y que las secuencias carezcan de numeración, con la notable excepción de las once sesiones psiquiátricas de la señora mencionada más arriba o de las veintidós partes constitutivas de "Bachata". En algunos casos, bien podríamos hablar de *collage*, si bien a Cabrera Infante al parecer no le gusta nada esta expresión.

Es que la representación de la realidad referencial que nos suministra el libro, sin llegar a ser totalmente caótica e ilógica, no obstante sigue siendo fragmentaria y hasta cierto punto algo desordenada, mas por otra parte son precisamente estos fragmentos los que nos dan la visión más adecuada de lo real, dado que éste, por ser contradictorio, absurdo, desquiciante, literalmente carece de sentido, pero sin dejar de ser real.

2.2. El estatuto de los personajes

Si pasamos ahora del argumento a los personajes, vemos cómo su situación se ha vuelto problemática.

Entre los personajes más notables del libro, cuatro resaltan por su importancia dentro del relato: son respectivamente Códac, Arsenio Cué, Eribó y Silvestre, pero "... se déterminent par rapport à ce super-personnage qu'est Bustrófedon..." como apunta el congenial traductor francés de *T.T.T.*, Albert Bensoussan.[19] Cabe recordar entre otras cosas que los nombres, las identidades así como las profesiones de muchos de los personajes del libro ponen de manifiesto no sólo el carácter ficticio y artificial, en alguna manera carente de autenticidad, de la realidad representada, sino también la tensión existente entre dicha realidad y su representación en la obra de arte.

Es así como Eribó el músico resulta ser un dibujante negro llamado Ribot, a quien su amigo Bustrófedon, "... en cierto sentido el personaje central de la obra", como apunta Emil Volek (pág. 163), le impone en adelante su nuevo nombre, o sea, Eribó. Por otra parte, éste es como una suerte de eco del título del segundo capítulo: Seseribó, una palabra afrocubana e incluso ñáñiga que viene a significar algo como "...tabú o secreto en el rito de magia afrocubana cuyo instrumento central es el tambor" como lo recuerda William T. Little (pág. 637).

Códac por su parte no puede ser sino fotógrafo, mientras Arsenio Cué (cuyo nombre evoca inevitablemente al de aquel famoso farmacéutico francés Emile Coué, creador de una terapia basada en la autosugestión, o sea, en la mentira o por lo menos la ilusión, a no ser que represente una forma apocopada del nombre afrocubano Ekué, que puede leerse en la pág. 89, quiere ser actor y Bustrófedon, en realidad, Floren Cassalis, según apunta Luis Gregorich (pág. 246), es un lingüista quien con su nombre procedente de la Retórica clásica (sin mayúscula) simboliza el inexorable ir y venir entre el referente real y su imagen o representación. También la artista Cuba Venegas, que acaba

[19] A. Bensoussan, "Notes et Documents. *Trois tristes tigres*, en: *Les Langues Modernes*, Paris, juillet-août 1970, pág. 287

adoptando el mismo nombre de Cuba, con lo que llega a confundirse con la perla del Caribe, ilustra también esta problemática, ya que antes se llamaba Gloria Pérez. Sobre este apellido tan común, podríamos recordar que dentro de las letras castellanas el Lazarillo también llevaba significativamente dos apellidos comunes, dado que era hijo de Tomé González y de Antona Pérez. Acerca del particular, Joseph V. Ricapito comentaba: "No es casual que los padres de Lázaro, ambos, lleven apellidos lo más comunes y corrientes. Esto situará a Lázaro explícitamente dentro de una corriente popular". (Ricapito, pág. 101). Aplicándoles a todos los personajes mencionados el conocido lema latino según el cual *Nomen est omen*, es obvio que sus nombres adquieren valores altamente simbólicos:

nombre	concepto evocado
Bustrófedon (< griego bustrophedón: arando en zig-zag)	ida y vuelta
Códac (< Kódak, nombre de una conocida marca de productos fotográficos)	imagen bastante fiel de la realidad
Cuba Venegas	personificación de Cuba
Cué actor (< Coué, símbolo de la autosugestión)	concepto de engaño
Eribó dibujante (< seseribó, nombre afrocubano para tabú)	imagen de la realidad secreto

Sobre Arsenio Cué, el crítico Emil Volek subraya en su mencionado estudio (pág 170) el número impresionante de transformaciones que sufre su nombre. Lo mismo podría decirse de Bustrófedon, nombre que además da lugar a la creación de innumerables palabras derivadas de la forma apocopada Busto.

Por otra parte, también es digno de mención el que Silvestre Códac y Arsenio Cué, quienes "Durante toda la obra, [...] se presentan como una unidad" (ibid.) lleguen a confundirse en una así llamada *binidad*, o sea, "Silvestre Ycué" (pág. 222). Esto no impide que uno de ellos, Silvestre, se nos aparezca también en la parte titulada "Bachata", donde declara tajantemente a su amigo Arsenio Cué: "-No somos personajes literarios" (pág. 408),

con lo que niega pertenecer al mundo ficticio propio de una novela. Se trata por lo visto de un pasaje clave que Emil Volek comenta con las palabras siguientes: "Semejante al juego en *Don Quijote*, el personaje reclama para sí el status de persona real..." (Volek,pág. 158).

También podríamos citar otra obra famosa del Siglo de Oro, *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, donde Seguismundo parece preguntarse en serio si su vida es real o mera ficción.

No obstante, no es de extrañar que con frecuencia los personajes lleguen a tomar conciencia de que en realidad son ficticios, con la notable excepción de los dos personajes míticos del libro, La Estrella y Bustrófedon, quienes en este punto difieren de los demás, pero también es cierto, como lo comenta William T. Little, que: "La Estrella y Bustrófedon encuentran la autenticidad al morir..."
(W.T.Little, pág. 639).

Sin embargo, el lector atento, tras observar esta dramática circunstancia, no deja de recordar que estos patéticos personajes no hacen sino ilustrar un refrán español, o sea otra vez, un decir, según el cual la hora de la muerte es precisamente la hora de la verdad, cuando caen todas las máscaras que nos impone la vida y se llega a la autenticidad.

Es de notar que en la ya citada entrevista de Rita Guibert, Cabrera Infante declara con toda claridad sobre el particular: "En *T.T.T.* no hay personas, sino personajes..." (R.Guibert, pág. 28). En otro lugar de la misma entrevista (pág. 33), el autor cubano nos suministra una precisión suplementaria al señalar que "...*T.T.T.* es una galería de voces..."

Al parecer, el concepto de "personaje", así como el de "voz", que Cabrera Infante opone al de "persona" corresponden más o menos a lo que otro gran escritor hispanoamericano, el genial autor de *Rayuela* (obra, sea dicho de paso, del año 1962, o sea, anterior a *T.T.T.*), Julio Cortázar, calificaría por su parte de "figura", es decir, una criatura literaria que bien lejos de ser un protagonista, es decir un héroe sobresaliente en el sentido tradicional de la palabra, carece totalmente de consistencia existencial. Textualmente, declaró en una ocasión: "La noción de

figura va a servirme instrumentalmente , porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes."[20]

Efectivamente, de muchos de ellos, sobre todo los personajes secundarios, no sabemos gran cosa, ya que el autor no nos suministra ningún pormenor particular sobre su personalidad. Es así como algunos tan sólo aparecen una sola vez, como por ejemplo se da el caso para el locutor anónimo del llamado Prólogo, o sea, la presentación parcialmente bilingüe de Tropicana. Otros en cambio se entrevén de forma esporádica, sin que se sepa por qué, ya que en el texto predomina cierta falta de lógica y en especial, de causalidad, substituída por la casualidad.

Pero una de las características comunes más sobresalientes de los personajes de *T.T.T.* es la siguiente: en general, actúan bastante poco, pero en cambio, hablan de forma incesante, palabrean. Todo el libro es un mero "decir", un decir permanente, en el que los personajes fieles a su denominación de "voces", nunca callan. No es de extrañar entonces que el mismo coloquio importe más que su contenido, o sea, su mensaje.

2.3. Los narradores múltiples

Recordemos la advertencia de Emil Volek en su aludido estudio dedicado a *T.T.T.*: "La obra carece de un narrador personal o impersonal global que homogeneíce la materia narrativa... (pág. 157). Sobra decir que tampoco en *T.T.T.* nos encontramos con el narrador omnisciente de la novelística tradicional. En cambio, sí que existen narradores múltiples a propósito de los cuales José Sánchez-Boudy observa:

> En un primer momento los narradores, considerados tan sólo como manifestaciones de un determinado ambiente, se ocultan excluyendo sistemáticamente la identidad de la primera persona que habla, y confundiendo al lector con sus apariciones junto a personajes secundarios de los relatos paralelos.[21]

Es así como en la página 437 de la obra, Silvestre escribe en su

[20] Cita extraída de Luis Haars, "Cortázar o la Cachetada Metafísica", en: *Nuevo Mundo* N° 7, enero de 1967, pág. 5

[21] José Sánchez-Boudy, *La Nueva Novela Hispanoamericana y "Tres tristes tigres"* Miami, Ediciones Universal, 1971, pág. 47

relato, destinado por lo visto al lector del libro: "Algún día escribiré este cuento".

Pero precisamente, resulta que este mismo lector atento al que por lo visto va dirigida esta observación ya ha leído antes la historia a la que se refiere Silvestre, puesto que se trata de lo que Silvestre cuenta en las páginas 36-42 de la sección titulada "Los debutantes". O sea que sólo aplicando la técnica del "bustófredon" (sin mayúscula) es decir volviendo atrás, es posible entender esta parte del libro: "B. será una manera de escribir, la *manera* de escribir. Será, además, una clave de lectura, para adelante y para atrás, que es la manera de entender la obra abierta..." (con palabras de Rosa Mª Pereda, pág. 84).

2.4. El lenguaje

Citaré a continuación a la ya aludida Marta Marín, quien hace hincapié en el uso del lenguaje como característica de la novela de corte tradicional: "La novela clásica ha tendido hacia el uso de un lenguaje directo y simple..."
(M. Marín, pág. 137). Pero en el caso de *T.T.T.*, se trata de algo más: en efecto, creo que sobre el papel del lenguaje en *T.T.T.* conviene tomar en serio lo que señala el propio autor en varias ocasiones. Por ejemplo con Albert Bensoussan: "*TTT* es un libro locuaz por y para gente locuaz que celebra a un pueblo locuaz que desaparece en el laconismo" ("Entretien...", pág. 301). O también con Rita Guibert: "No es extraño que nuestra novela, más que cualquier avatar anterior del género, se ordene a partir del lenguaje" (R.Guibert, pág. 39). Por su parte, el especialista alemán Karsten Garscha puntualiza a este respecto que nuestro libro "... es un texto compuesto totalmente a partir de la lengua hablada..." (K. Garscha,, pág. 287).

Dicho de otra forma: en *T.T.T.*, el lenguaje se ha convertido en tema central del libro, si bien tampoco corresponde la lengua usada en la obra a las tradicionales normas estéticas que por lo general suelen configurar el llamado buen estilo. En este particular, parece que el ya citado Julio Cortázar, quien como bien se sabe quiso "desescribir" su novela, podría haber servido de modelo o de fuente de inspiración para la redacción de *T.T.T.* En efecto, parece que antes de poder crear una nueva forma

de expresión, cabe destruir el lenguaje en su forma tradicional, cometiendo lo que Cabrera Infante llama muy acertadamente: "... actos de terrorismo contra el lenguaje establecido..." (R. Guibert, pág. 23). El hecho es obvio: es así como en la primera secuencia titulada "Prólogo", Cabrera Infante nos confronta de entrada con un texto bilingüe -o sea, en español y en inglés- en el cual además se dan ejemplos del llamado "espinglés" tan frecuente en el Caribe.

Otra ilustración de la antigua problemática conocida bajo el lema "Traduttore - traditore" (que Cabrera Infante además menciona explícitamente, llegando incluso, al final de la parte llamada "Bachata" (pág. 447) a la forma híbrida "tradittori") resulta ser la secuencia en la que un turista norteamericano, Mr. Campbell, escribe un cuento; pero éste va acompañado de los reparos de su esposa, Mrs. Campbell; por último, Cabrera Infante nos brinda dos textos más: se trata de dos traducciones de Rine Leal "... que sólo logran aumentar el mal gusto, los descuidos gramaticales, la banalidad y la mezcla estúpida de dos culturas" (W.T. Little, pág. 639). El célebre lema se halla plenamente confirmado por el mismo texto : al fin y al cabo, la traducción no es sino traición.

Por último, Bustrófedon, trágico portavoz del escritor, redacta un texto bajo el título "Algunas revelaciones", pero las tres primeras páginas no revelan nada, ya que están vacías (¿o bien precisamente revelan la nada?), mientras las dos siguientes no hacen sino reflejarse como en un espejo (otra palabra clave del libro). A este propósito, no deja de ser significativo que un recurso retórico se haya convertido en personaje del libro dotado de personalidad propia, además, probablemente una de las más ricas y complejas del libro...

Es indudable que Cabrera Infante ha sacado provecho de todas las potencialidades del lenguaje.

No obstante, *T.T.T.* también puede considerarse como un auténtico documento lingüístico sobre las peculiares modalidades del español usado y más precisamente hablado, en Cuba. Se trata efectivamente más de coloquio que de lengua escrita. En este coloquio permanente, el autor nos suministra algunos ejemplos del

español hablado, en especial de aquella jerga nocturna usual entre los intelectuales, semi- o pseudointelectuales habaneros que constituyen lo esencial del microcosmos o grupo humano descrito en la obra, como lo declara con toda claridad el propio autor en uno de sus textos preliminares:

> ADVERTENCIA
>
> El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. [...] Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.
>
> La reconstrucción no fue nada fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta (pág.9).

En innumerables pasajes del libro, los personajes (a veces entre paréntesis, otro recurso muy frecuente, bastante característico de su constante metacomunicación) comentan con toda lucidez su propia manera de expresarse:

> No quería devorar los kilómetros como se dice (y es curioso que tantas cosas entren en Cuba por la boca y no solamente nos comamos el espacio, sino que comerse una mujer es acostarse con ella, y comebolas y comemierda es sinónimo de idiota y comerse un cable es pasar hambre, necesidades y comecandela es un guapo de oficio y comer de la mano de alguien es dejarse domesticar por ese adversario y cuando alguien hace algo bien o alguna cosa extraordinaria, se dice que se la comió)...(pág. 317).

Dicho de otra manera, Cabrera Infante, a diferencia de otros autores como el citado Cortázar, en realidad no ha pretendido destruir la lengua en sus modalidades populares y coloquiales, sino al contrario salvarla, dedicándole una suerte de monumento que no carece como se verá de ciertos acentos nostálgicos. Incluso Luis Gregorich, quien por lo demás da otra interpretación al intento de Cabrera Infante, llega a admitir lo siguiente: "Con el uso repetido y adecuado de la lengua hablada, el autor de Tres tristes tigres demuestra una sorprendente fidelidad a su tierra y cultura..." (Gregorich, pág. 254). A este propósito, bien podríamos subrayar la importancia de la conversación en *T.T.T.*

3. Síntesis: *T.T.T.* como anti-anti-novela

Pero de forma bastante evidente, la pasión iconoclasta de

Cabrera Infante va más lejos aún y es así como *T.T.T.*, en medio del llamado "boom" no se limita a ser un mero ejemplo de antinovela, sino que también pone en tela de juicio la misma antinovela, como además lo sugiere el hecho de que Cabrera Infante, a través de Bustrófedon, se burle de Alejo Carpentier, uno de los mayores exponentes de la nueva novela hispanoamericana. En efecto, el texto titulado "El Ocaso" no es sino una parodia burlona del conocido cuento de Carpentier, *El Acoso*, como lo subraya la notable metátesis del título, con lo que al fin y al cabo nuestro autor juega con los procedimientos mismos del llamado "boom". Citemos de nuevo al hispanista alemán Karsten Garscha, quien escribe a este propósito:

> Cuando Cabrera Infante escribe su novela *Tres tristes tigres* -que aparece en 1967 - la forma de escribir de Carpentier es tan "clásica" para él que en el sexto [sic] capítulo ("La muerte de Trotsky") la utiliza junto a la de José Martí y la de Nicolás Guillén para un ejercicio caricaturizante a la Raymond Queneau (pág. 287).

Pero este juego verbal ya nos es anunciado por el mismo título, que como ya se ha dicho repetidas veces no es sino un conocido trabalenguas infantil en el cual se evidencia (además de una clara referencia nostálgica al mundo de la infancia subrayada por la relación paronímica entre "infancia" e "Infante", el segundo apellido de nuestro autor) la afición del escritor cubano a los juegos de palabras. El mismo se refiere en efecto en una entrevista a "*Tres Tristes Tigres* en un trigal etcétera" (A.Bensoussan, "Entretien...", pág. 298), si bien una de las fórmulas más completas de dicho trabalenguas es indudablemente: "En el triple trapecio de Trípoli trabajaban trigonométricamente trascodados tres tristes tigres trogloditas". Es que de alguna manera la literatura es siempre juego.

Como lo puntualiza el ya citado P. Palomo Vázquez: "... toda novela es, en suma, el resultado del enfrentamiento, el reflejo o la fusión de dos estructuras: la objetiva de un mundo o referente (interno o externo) y la subjetiva del autor".

(pág.63). En el particular, dicha subjetividad del autor se refleja en dos aspectos muy llamativos de *T.T.T.*, el humorismo y el sentimentalismo.

3.1. El humorismo

El ya citado William T. Little califica *T.T.T.* de "... novela humorística de alcances simbólicos" (pág. 635), mientras Rosa Mª Pereda por su parte habla de "un juego gozoso (pág. 13), y Cabrera Infante declara a la misma Rosa Mª Pereda "-Una vez dije que la única lectura posible de TTT era la de una broma que dura quinientas páginas" (pág. 104).

Este humorismo (más que ironía) se expresa evidentemente en la burla constante, el irrespeto frente a las autoridades, incluyendo por supuesto, a las literarias, el "nonsense" o sinsentido lúdico, una suerte de alegría y de amor a la vida que se mantiene a lo largo de todo el libro, incluso en los momentos más graves como la muerte de tal o cual personaje.

3.2. El sentimentalismo

El libro se llama *Tres tristes tigres*. Como bien se sabe, el título de una obra tiene por función esencial anunciar y a veces resumir y condensar en una fórmula breve todo el contenido del libro. Desempeña, por decirlo así, una función catafórica fundamental.

Precisamente, como ya lo sugiere el título, en el cual el adjetivo *triste* ocupa una posición central, el libro no está desprovisto de ciertos acentos melancólicos e incluso dramáticos. Es obvio por ejemplo que algunos de los personajes de la obra ofrecen un aspecto patético, emotivo, muy alejado de la aparente frivolidad de los juegos verbales que salpican el texto. Pero, si dejamos de considerar el aspecto lúdico del título ¿quiénes son estos aludidos tres tristes tigres? ¿Es posible que correspondan a tres personajes de la obra? Según William T. Little por ejemplo, se trata de una tríada: "... es posible interpretar los tres tristes tigres como Eribó el músico, Códac el fotógrafo y Bustrófedon el lingüista" (pág. 636).

En dos casos, se llega incluso a una dimensión auténticamente trágica. Es lo que ocurre por ejemplo para la cantante de la serie de textos titulada "Ella cantaba boleros", así como para Bustrófedon (este último muere en el momento en que el médico intenta curarles su dolor de cabeza, con lo que demuestra absurda y dramáticamente que el malestar formaba parte íntimamente de la

vivencia de Bustrófedon): ambos como se ha dicho más arriba se escapan de su destino en la misma muerte.

Por otra parte, también es manifiesto que *T.T.T.* rebosa de ternura; es así como entre muchos de los personajes de *T.T.T.* se da una auténtica relación de amistad; a este propósito habla Luis Gregorich muy acertadamanente de "una cofradía noctámbula" (pág. 246).

Esta actitud cariñosa, afectuosa, también abarca la postura del libro en relación con Cuba y sobre todo La Habana de la que el autor, desde una mirada subjetiva, nos proporciona una descripción muy personal.

Entre los textos preliminares de Cabrera Infante, el último es una cita de Lewis Carroll que figura en la página 11, inmediatamente antes del Prólogo y nos podría brindar la clave, o por lo menos una de las claves, del libro: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada". El crítico William T. Little da una interpretación política a esta cita (pág. 636) al escribir de forma tajante que "...el novelista equipara la Cuba castrista con la vela apagada..."
A este propósito, no es inútil recordar, aunque sea brevemente, la génesis de *T.T.T.*, obra editada en 1967 por el conocido editor catalán Seix Barral, de Barcelona; en efecto, parte de nuestro libro -se trata en el particular del capítulo titulado ulteriormente "Seseribó"- se publicó dos años antes en el número 32, Año V (octubre de 1965) de la conocida revista cubana *Casa de las Américas* bajo el título bastante más llamativo: "Vista del amanecer en el trópico".

Bajo el mismo título, Cabrera Infante ganó el premio Biblioteca Breve en 1964. Es por lo menos lo que parece sugerir la contraportada de T.T.T., en la que se puntualiza en efecto que: "La novela ganadora del premio Biblioteca Breve concursó al *Formentor* en 1965. Entonces se llamaba *Vista del amanecer en el trópico*. Esta *Tres tristes tigres* es una primera o última versión de aquel libro".

Dicha "primera o última versión" de *T.T.T.* podría representar entonces una clara alusión a una nueva época en el Caribe, es decir, las perspectivas esperanzadoras abiertas por

la misma Revolución castrista, dentro de la cual nuestro escritor ocupó cargos importantes en relación con la política cultural, llegando incluso a ser nombrado agregado cultural en Bélgica. Esta susodicha versión fue calificada en otra ocasión por Cabrera Infante de "realismo socialista", lo que me parece ser una de sus innumerables bromas, pues me consta que su escritura no tiene gran cosa que ver con aquella doctrina oficial en la ex-Unión Soviética y sus antiguos países satélites. Por otra parte, también es cierto que se trataba de un texto anterior a la ruptura definitiva de su autor con el régimen de Fidel Castro, la cual tan sólo se llevó a cabo en el mismo año 1965, tras un malogrado viaje del autor a Cuba, donde halló muerta a su madre, por falta de recursos médicos, según su propio testimonio.

No obstante, las cosas, como tantas veces en el caso de Cabrera Infante, no resultan tan claras, dado que también existe una novela homónima, fechada en 1974, que lleva el "engañoso título original" (Rosa Mª Pereda, pág.32) y de la que la contraportada de la edición del año 1984 (Biblioteca Letras del exilio, Plaza & Janés, Barcelona) dice que "... la novela *Vista del amanecer en el trópico* es continuación y reverso de *Tres tristes tigres*, su contrapunto. Es, sin proponérselo, la faz trágica y lacerada de la historia de Cuba".

En efecto, en su libro, Cabrera Infante no tiene nada del narrador objetivo e imparcial, desapasionado, sino que en numerosos pasajes del texto particularmente cargados de emotividad, deja translucir su afectividad, en especial, su hondo amor por la capital cubana, que representa el marco referencial, prácticamente único, de su texto. Es así como Arsenio Cué, uno de sus portavoces predilectos, declara, refiriéndose a La Habana: "Yo la amo. Es una sabrosa, bella, durmiente ciudad" (pág.354).

En realidad, es obvio que más allá de esta declaración de amor por parte de uno de sus portavoces predilectos, el propósito de Cabrera Infante, desde el recuerdo y la nostalgia, consiste en intentar salvaguardar la imagen perdida (salvo para la memoria) de su amada ciudad. Se trata de alguna manera de un "ejercicio en nostalgia" (pág. 437) de tipo proustiano, como asimismo lo confirma Fausto Massó en el Nº 32 de *Mundo Nuevo*,

1969, pág. 52: "Cabrera Infante ha dicho que intentó rescatar una cierta atmósfera nocturna de La Habana que desapareció ante el puritanismo revolucionario".

Es que el libro se ha convertido "... en el homenaje tácito y nostálgico, en la apología de una forma de vida destinada quizás a la extinción" (L.Gregorich, pág. 248), y es bien verdad, con palabras de su comentadora y amiga Rosa Mª Pereda (pág.23), que aquel "... mundo bohemio, político y esteticista de la noche habanera, y del día [...] encontró en Cabrera su mejor cronista".

De alguna manera, se le podría aplicar mutatis mutandis aquella frase acuñada por el escritor español Manuel Vázquez Montalbán a propósito de otro dictador (y militar), el general Francisco Franco: "Contra Batista se vivía mejor".

El libro no tiene gran cosa que ver con cualquier actitud política. En efecto, ya se ha señalado que "Las referencias a la situación política son escasas: hacia el final, un personaje hace público su deseo, por cierto no demasiado real, de irse a la guerrilla, esa posibilidad tan remota y extraña para los que viven la aventura nocturna" (L.Gregorich, pág. 250). Sobre el particular, el propio autor es mucho más afirmativo que sus críticos al declarar tajantemente ante su traductor francés: "No hay libro más apolítico que *Tres tristes tigres*, no hay libro más libre" (A.Bensoussan, "Entretien...", pág. 300).

Este sentimiento trágico del tiempo definitivamente perdido pero recuperado, en un intento como se ha dicho casi proustiano, a través de la
memoria primero y luego de la creación literaria, no está desprovisto de acentos que bien podríamos calificar de románticos. Vuelve a hablar al respecto Rosa Mª Pereda: "De la desesperanza trata toda la obra de Cabrera..." (pág.29).

4. A modo de conclusión

Indudablemente, unos veinte años después de su publicación, *T.T.T.* sigue siendo "... uno de los libros más libres de la literatura mundial" (E.Volek, pág. 177). Como tal, mantiene su carácter innovador e incluso revolucionario que ya le fue reconocido en su tiempo y todavía sigue fascinando al lector de hoy. Sin lugar a dudas, es un juego literario, pero bien sabemos

que en realidad la cosa va en serio. Muy a propósito, Juan Goytisolo, con la sensibilidad que le es propia, hizo hincapié en que *T.T.T.* se sitúa en plena tradición cervantina: "TTT está lleno de citas literarias, alusiones a escritores y obras, discusiones sobre arte de traducir, etc. -exactamente como el *Quijote*".[22]

Sobre otra obra original en su tiempo, ya que de alguna manera introducía un nuevo género literario, o sea en concreto, la picaresca, (me refiero, sobra decirlo, al ya citado *Lazarillo*, el académico Fernando Lázaro Carreter pudo escribir: "Toda obra recibe su primera inducción de la voluntad artística que manifiesta su autor, y de la postura que éste adopta, rebelde o sumisa, ante los géneros vigentes".[23]

En todo caso, me parece que no es posible llegar a una síntesis satisfactoria, no es posible armonizar la naturaleza contradictoria de la novela, porque los tres aludidos aspectos, novela, antinovela y anti-antinovela, constituyen otra tríada, si bien mental, y resultan ser constitutivos de este libro.

Ahora bien: si recordamos la importancia del número tres en *T.T.T.*[24], me parece que podríamos considerar que el libro presenta una triple naturaleza:

Novela
T.T.T.
Anti-antinovela Antinovela

Tampoco podemos considerar esta triple naturaleza de *T.T.T.* como accidental, atribuyéndola a posibles fallos del autor real, Cabrera Infante. Como éste lo puntualiza, ocurre exactamente lo contrario: "Siempre tengo un plan definido cuando escribo. Antes de poner la primera palabra tengo que saber dónde irá la

[22] Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pág.208

[23] F. Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes* en la picaresca, Barcelona, 1972, ²1978, pág.10

[24] Véase sobre el particular los apuntes del ya citado William T. Little, págs. 638-639.

última".[25]

Por otra parte, esta aparente imposibilidad de definir con toda claridad *T.T.T.* no es nada casual, sino que en mi opinión forma parte de la misma idiosincrasia del libro. De alguna manera, *T.T.T.* representa algo único dentro de la literatura en habla española.

Por este motivo, se le ha aplicado el concepto de "novela abierta", término acuñado en su tiempo por Umberto Eco. No obstante, más que novela "abierta", como ya se ha dicho varias veces (por ejemplo en: L.Gregorich, *Tres tristes tigres*, obra abierta"), *T.T.T.* se nos aparece sobre todo como una novela "polifónica", en la que la multiplicidad de las instancias narrativas, la extraordinaria riqueza lingüística así como el gran número de aparentes digresiones no contribuyen poco a su caracterización como tal. Es una obra que "... lanza hacia el pasado una gran carcajada y una mirada melancólica, y que resulta, en el presente, un camino de intersección de algunas de las experiencias más fecundas de la literatura actual" (L.Gregorich, pág. 261). El ya citado Albert Bensoussan escribe por su parte que "G. Cabrera Infante considère *Tres Tristes Tigres* moins comme un roman que comme un méta-roman, quelque chose qui, dans la classification littéraire, se situerait à côté du roman, parallèle à lui et de sens contraire" ("Notes et Documents..." pág. 298).

¿Meta-novela? ¿Por qué no? No obstante, concluiré por mi parte con una frase del ya aludido Emil Volek quien, refiriéndose a aquel personaje central que es Bustrófedon, escribe textualmente: "*TTT* sería entonces en más de un aspecto una *bustronovela*" (pág. 163). Personalmente, esta expresión me gusta mucho más, por relacionarse con el personaje que termina siendo el gran Ausente de *T.T.T.*, el genial lingüista e inventor de palabras que fue Bustrófedon, es decir, el alter ego de Cabrera Infante.

Alberto Barrera Vidal
Université de Liège

[25] Citado por: E.Volek, pág. 161.

Cuatro clásicos en *LA BATALLA DE LAS VIRGENES* de Rosario Ferré

La batalla de las Vírgenes (1993), penúltima novela de Rosario Ferré, tuvo una acogida poco afortunada. Aparecieron pocas reseñas en los diarios locales y en general son bastante críticas. Se le impugnan los clichés y la poca verosimilitud de los personajes creados en función de una ideología.[1]

Sin embargo, a pesar de esos innegables defectos, se le reconoce un buen manejo de la artillería estructural que hace progresar el relato mediante la articulación narrativa de omnisciencia clásica con artículos de periódicos, intercambios epistolares y entradas en diarios íntimos reveladores de otras perspectivas de los personajes. De mi parte encuentro la lectura de la novela bastante entretenida, cualidad nada despreciable cuando uno constata tan a menudo que se escriben excelentes novelas experimentales, pero responsables de la muerte por

[1] Hablo de las siguientes reseñas:

--Carmen Dolores Hernández, "La novela de un retorno" en *El nuevo día*, sección "En grande", 2-1-1994, p. 8.

--Gerald Guinness, "Rosario Ferré's Latest Void of Imagination, Feeling", en *The San Juan Star*, 20-2-1994.

--Fernando Picó "Ferré's Dose of Criticism May Be Cure for Social Ills" en *The San Juan Star*, 3-3-1994.

Carmen Dolores Hernández elogia la técnica narrativa y algunos episodios brillantes como el onírico surrealista que vive Mariana en el templo de la diosa Mita. Pero lamenta la crítica fácil a la religión basada en estereotipos, además de la "voluntad de meter en el texto todo tipo de problemas sociales", la "poca interacción real entre los personajes" y cierto "descuido en la redacción".

Fernando Picón habla de la exageración que adolece el mundo de Mariana y de lo improbable de los personajes, en particular el Padre Angel, demasiado ingenuo.

Gerald Guinness insiste en la estereotipación de los personajes: Mariana: mujer que supera su infelicidad, busca su identidad y al final se libera; Marcos: esnob machista, reaccionario en política y religión, padre Angel, poco creíble; y la acomodación de la obra a su ideología moralizadora.