



*Tres tristes tigres:*  
la fiesta del lenguaje

Marisa Moyano

[Marisaamoyano@yahoo.com.ar](mailto:Marisaamoyano@yahoo.com.ar)

Universidad Nacional de Río Cuarto

Argentina

---

*"Para mí escribir, hasta lo que usted llama literatura sería, es un juego. Los juegos de palabra son palabras cuyo significado depende del juego; es el jugador quien dispone los movimientos".*

Guillermo CABRERA  
INFANTE. Entrevista de  
Alfred Mac Adam. *Escritores  
Latinoamericanos*. Ed. El  
Ateneo. Bs. As., 1996.

## Introducción

El presente trabajo tiene por objetivo realizar algunas consideraciones analíticas sobre la novela *"Tres tristes tigres"* (1) con la que el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante -bajo el título inicial de *"Vista del amanecer en el trópico"*- obtuviera en 1964 el Premio Biblioteca Breve en Barcelona.

La selección y el interés que esta novela concita para nosotros tiene que ver con la relevancia que la misma adquiere en el contexto de lo que la crítica ha dado en llamar "nueva novela latinoamericana", en términos de su profunda ruptura de los cánones genéricos y su desmesurada innovación lingüística literaria. En este sentido, el propio Carlos Fuentes ha sostenido que esta obra "es una novela que nos permite efectuar el tránsito verbal del pasado al futuro" (2).

En este contexto, creemos que *"Tres tristes tigres"* ejemplifica claramente el proceso de cambio radical que Julio Ortega asigna a la narrativa latinoamericana de los años sesenta. En *"La contemplación y la fiesta"* (3) el crítico apunta una serie de características que se manifiestan en esta nueva perspectiva que asume la narrativa que nos permiten señalar el rumbo estratégico que la misma sigue a partir de una interacción isomórfica que aglutina una nueva concepción del hombre y el mundo con nuevas formas de representación de lo real. En este sentido, Ortega señala, como fenómeno central que definiría a la nueva novela, *"la ampliación del género en las rupturas de lenguaje"* (4). Esto supone, por un lado, una nueva forma de representación de lo real, en tanto la narrativa pasa a independizarse de la realidad como copia o reflejo y asume como realidad única al lenguaje; y por otro, el cuestionamiento del género: frente a los dualismos, la novela supone ahora totalizar en una nueva mirada los dilemas de la cultura occidental en las experiencias de los personajes, quebrando las escisiones formales o genéricas, particularmente las pautas tradicionales de la novela, y poner en el centro de la novela su propia crítica. La novela, así, aparece como *"un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí mismo, se plantea como interrogante sobre el mundo, no cómo solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o imitar la 'realidad': su capacidad crítica es otra cosa, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia"* (5).<

Con ello -frente al canon realista antes vigente, su perspectiva unívoca y su causalismo lineal-, la nueva novela asume estrategias de ruptura que pueden identificarse en:

- la fragmentación en los puntos de vista, lo que supone la concepción de una realidad múltiple y simultánea;

- la ruptura lógica-cronológica;

- la idea de una "razón simultánea", que se presenta o infiere a través de estrategias tales como el montaje cinematográfico, los relatos, las discontinuidades;

- la perspectiva de un narrador centrado en la escritura como objeto y realidad.

Esto genera el modelo de una "novela abierta" que supone otro tipo de lector: si el texto es metáfora de la realidad y la realidad es escritura, la novela es "ficción", y es a partir de esa metáfora abierta que el lector debe reconstruir el mundo.

Todas estas características generales que Ortega señala como propias de la nueva narrativa de los sesenta hallan en *"Tres tristes tigres"* su ejemplo más perfecto y acabado, en tanto como experimento narrativo lleva al género al punto más alto de su propio cuestionamiento. En este sentido, la novela de Cabrera Infante aparece íntimamente asociada al programa narrativo de ese otro gran experimento narrativo que es *"Rayuela"* (1963), de Julio Cortázar, pero la crítica ha coincidido en señalar que pese a esta asociación convergente y necesaria, esta última obra no alcanzaría el esfuerzo lúcido y extremo de la primera (6).

En función de ello, nos abocaremos a realizar un análisis de la novela que recupere nuestra propia experiencia de lectura en el proceso de demostración de esas características apuntadas en la novela, pese a la multiplicidad de artículos y miradas de la crítica especializada que la misma ha generado.

***Tres tristes tigres*: el lenguaje de la búsqueda**

Una novela compleja como la que nos propone Cabrera Infante posibilita en su apertura múltiples vías de acceso para una descripción estructural y genérica. Esas múltiples vías de acceso aparecen ya perfiladas en la serie de elementos paratextuales que rodean al texto. Desde esos mismos elementos pueden configurarse todas las grandes hipótesis de sentido que anticipan el ser de la novela.

El mismo *título* define un primer sentido presente y convocado: el trabalenguas popular evoca desde la cacofonía la idea del juego de lenguaje y la presencia de la oralidad. Este título que ha preocupado a la crítica en términos de su contenido (7) ha sido desacralizado por el propio Cabrera Infante, quien ha recalcado su esencia misma de "juego", regodeo de sonidos, "*parte de un trabalenguas que no significa nada*" (8). Es ello lo define una primera hipótesis en tanto el título, como "sentido de la forma", significa en términos de otra concepción de literatura atenta ya no a "los asuntos", a los contenidos de una realidad, sino al lenguaje como su materia significante.

Siguiendo en la línea de los elementos paratextuales, la *Noticia* confirma y profundiza la hipótesis anterior sugerida: "*Los personajes, aunque basados en personajes reales, aparecen como seres de ficción... Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental*" (9). Guía la lectura de una obra que se define a partir de la distancia entre ficción y realidad, separándose de las concepciones que establecían esa relación en términos de copia o reflejo. El carácter deliberadamente ficticio que Cabrera Infante pone de manifiesto en la noticia instauro un pacto de lectura diferente, que nos recuerda a Macedonio y sus paradigmáticas concepciones respecto de la ficción.

Este pacto de lectura que se va instaurando se completa con otra serie de definiciones contenidas en la *Advertencia*: dice Cabrera

Infante situando la perspectiva literaria en la *"escritura de la oralidad"*: *"La escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo... Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un sólo lenguaje literario... La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta"*(10). Con ello, declara que su literatura se funda en el lenguaje de la oralidad, pero no como lo suponía la estética realista con un fin verosimilizante basado en la "copia" de los dialectos supuestos de los personajes, sino desde la perspectiva de su "reconstrucción" literaria, como una operación intelectual concreta que configura sobre esa base un lenguaje "literario", como "poetización de la oralidad". Esto va orientando ese pacto de lectura hacia un protagonismo del lenguaje que al centrarse en la oralidad anuncia un cambio paradigmático frente a las concepciones literarias tradicionales que intenta centrarse en otra conciencia de la escritura y de la ficción.

Así es como el *Epígrafe* de Lewis Carroll corona ese pacto con una definición de la novela en torno del lenguaje, la ficción y la autorreferencialidad: *"Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada"*(11). Con esta referencia al ámbito imaginario en que la novela va a desarrollarse, Cabrera apela a la idea del desafío del lenguaje como búsqueda metafísica por la palabra, como intento de transgredir la realidad inmediata.

De este modo, desde los marcos externos de la obra Cabrera Infante esboza y perfila una concepción de literatura que habrá de guiar la configuración de su novela e instaura un pacto de lectura que ya rompe con los horizontes de expectativa del lector, en el que se prefiguran índices de ruptura frente al canon tradicional del género: literatura como puro juego verbal, traducción de la oralidad como mecanismo de escritura, ficción autorreferencial que instaura a la novela como búsqueda metafísica por la palabra. En este marco, la pregunta que debemos hacernos es cómo impacta esa concepción

de literatura en la novela, cómo ésta se configura y articula en su propio proceso de conformación esa concepción.

Tomando en consideración la organización interna de la novela, su presentación estructural va tejiendo en la trama de la escritura un "relato" que fluye -en términos de Ortega (12)- en el movimiento libre de una superposición de perspectivas narrativas múltiples sobre la base de monólogos orales y que por lo mismo, borrando los esquemas tradicionales, juega en su propio camino de formulación a *"estar convirtiéndose en una novela"*. Por ello, la novela misma se niega a una estructura rígida, a la trama argumental de una historia lineal. Haciendo realidad la idea de "fiesta del lenguaje", la novela se va conformando lingüísticamente a partir de la presencia de múltiples narradores en primera persona que mediante monólogos alternados, escritos con reminiscencias orales, se diferencian o reconocen por modos particulares de hablar. La realidad de la novela aparece ocupada por estas diferentes voces narrativas que ocupan el espacio completo de la misma, desdibujando la expectativa de un hilo argumental de tipo lógico-causal y articulando un cruce permanente de perspectivas lingüísticas que definen una estructura fragmentaria que se organiza sobre la base del discurrir lingüístico y la espontaneidad oral. Esto define a *"Tres tristes tigres"* como obra abierta que convoca a la presencia de un lector activo que debe reconstruir en el propio proceso de lectura la realidad de la novela como un todo.

En el marco de ese proceso que es la experiencia de la lectura de la novela, nos encontramos con una disposición estructural de un Prólogo, ocho capítulos y un Epílogo. Cada uno de esos capítulos a su vez se estructura en varios bloques definidos por los cambios en las perspectivas narrativas y el discurrir de distintos personajes-voces. Frente a esta aparente "descripción" enunciada, la complejidad de la novela acicatea al lector a cada paso a medida que se avanza en el proceso de lectura.

Desde el pacto de lectura inicial propuesto desde los marcos externos de la novela, el lector se ve sumergido en un bloque que el autor denomina *Prólogo*. Este prólogo como un marco de mediación hacia la apertura concreta de la novela, articula novedosamente la hipótesis de lectura anticipando una batería estratégica formal que en orden a esa concepción de literatura sugerida desde los marcos paratextuales configurará el mundo de *"Tres tristes tigres"*. La novela mediante este prólogo oral-teatral se abre como un "show" de voces en juego en el marco de la noche cubana de "Tropicana", marcando un enfático predominio de la enunciación por sobre lo enunciado. La voz narrativa de un presentador enfrenta al lector en el plano mismo de la ficción literaria con lo que será el mundo de los personajes de la novela a partir de una traducción doble: de lo oral a la escritura, con sus marcas de registros, ambigüedades, vacilaciones y tonos, y el del castellano al inglés, propio del mundo cubano de Batista. Esta "traducción" opera poniendo en práctica la definición de la *Advertencia* y anunciando la presencia de ejes y estrategias a que apelará constantemente la novela. La presencia de las marcas de la oralidad se revela en múltiples juegos: tipografías en mayúsculas remarcando los acentos orales, intentos de reproducción del canto y el tarareo, imitación fonética, juegos de lenguaje cacofónicos, ironizaciones desrretorizantes sobre el lenguaje literario. Pero además de estas estrategias lingüísticas particulares, el gran "show" de Tropicana levantando de este modo "el telón" de la novela constituye una forma de cuestionar el género, al introducir desde la variable genérico-textual la introducción de la oralidad, de la palabra para ser escuchada, la idea de "representación" de la realidad novela, y, por ende, de ficción.

En esta misma línea, el primero de los capítulos, *Los debutantes*, mantiene y profundiza esta línea de conformación fragmentaria anticipada. Se articula en diferentes bloques cada uno de los que se define por la introducción de la voz narrativa en primera persona de



diferentes actores cuyas perspectivas conformarán el relato global de la novela. No podemos ante estos diferentes bloques hablar de articulación en una trama argumental; apenas constituyen "hilos" narrativos que tejen con su maraña de voces el mundo de la noche cubana a través de un fluir fragmentario y deshilvanado que levemente se tocarán a lo largo de la novela. La oralidad como eje estructurante de la novela se puede percibir en la sumatoria de monólogos que conforman cada bloque, pero también en el interior de cada uno de ellos.

Reconocemos en este marco las diferencias que presuponen el cambio de actores sólo a partir de sus puras diferencias lingüísticas, puestas de manifiesto en el acto del libre fluir de cada una de las voces. Sólo la reconstrucción posterior que ya avanzada la lectura puede realizar el lector permite identificar los diferentes personajes que introducen lingüísticamente en este primer capítulo sus perspectivas.

Así el lector asiste de entrada al monólogo de una mujer que narra en primera persona, en una lengua coloquial de tipo estándar rememora una anécdota de su infancia (presumiblemente Laura ante el analista); pero inmediatamente el bloque siguiente, sin aparente articulación con el anterior se presenta en forma de una carta que asume la forma del habla oral, de una traducción de la oralidad a la escritura sobre la base de uno de los dialectos cubanos, mediante la cual se refiere la historia de Cuba Venegas y su llegada a la Habana. Un tercer bloque se define por la presencia de otra voz monologante en dialecto afro-cubano centrado en la historia de Magalena Cruz.

El contraste entre esas puras voces que reproducen la oralidad, surge con la introducción de un monólogo escrito en el que ingresa un recuerdo de la infancia de Silvestre -el escritor-. Este contraste se pone de manifiesto en la explicitación de la conciencia de la escritura y del lenguaje literario a través de apelaciones al lector; pero subsiste

la reminiscencia de la oralidad en este monólogo en el fluir de la conciencia de Silvestre y el intento de traducción del canto. La ruptura con esta conciencia de la escritura y su contraste con la oralidad cobra fuerza mediante un siguiente bloque que reproduce una conversación telefónica; esa conversación si bien presupone dos interlocutores reproduce sólo la voz de uno de ellos -Beba Longorio-, encarnada en un sociolecto diferente de los anteriores. La puntuación, la transcripción de la pronunciación fonética, la presencia de refranes, de frases hechas, se constituyen en estrategias que llevan al plano de la escritura de la novela los intentos de reproducción de las marcas de la oralidad.

Un nuevo monólogo en primera persona introduce la perspectiva narrativa de un recuerdo de Eribó, volviendo al juego de contrastes con la escritura a partir de la exposición lúcida y explícita de una hiperconsciencia metalingüística del personaje. En este monólogo se revela con toda su fuerza esa concepción de literatura anticipada como búsqueda por la palabra, puro juego de lenguaje, conciencia de ruptura extrema del lenguaje literario articulada en el fluir de la conciencia del personaje. Eribó oscila entre el lenguaje coloquial y las formas del lenguaje literario, poniendo al descubierto el propio proceso de escritura (*"Era un profesional (¿lo pongo con mayúscula..."*) (13) -literatura que se declara escritura y en tanto escritura, ficción-, la revelación festiva de asociaciones lingüísticas que iluminan nuevos sentidos desalienando a realidad (*"en jefe de empresa (¿es jefe de presa?"*) (14), la escritura en espejo intentando descubrir otra realidad del otro lado de la escritura (*"la puerta que decía sobre el cristal, odavirP..."*) (15), la perspectiva abierta del calambur que se abre desde una sugerencia hacia otras constelaciones (*"Habló la esfingerente", "Me miró, miró el block en blanco (¿o miró el blanco del block?"*) (16).

A este bloque le sigue otro monólogo en primera persona centrado en un recuerdo inconcluso de Arsenio Cué que se cerrará al final del libro en un diálogo con Silvestre.

Pero tras este bloque ingresa una línea que será recurrente en la estructura fragmentada de los diferentes capítulos de la novela: por un lado, los monólogos de Códac introduciendo desde su perspectiva la historia de Estrella en *Ella cantaba boleros*, y por otro, los monólogos de las diez sesiones de la mujer ante el psicoanalista. La estrategia de la sucesión intercalada de fragmentos de cada una de estas perspectivas, es un proceso recortado que pretende a partir de esa sucesión intercalada plantear el fluir en simultaneidad de diferentes tiempos psicológicos en orden a diferentes historias y realidades.

La que podemos llamar historia de Estrella desde la voz de Códac, articula estratégicamente el fluir de la oralidad en el propio proceso del monólogo y el recuerdo. En ese fluir la oralidad irrumpe en las digresiones de Códac a través de diálogos reproducidos sin las convenciones de la escritura, en estilo indirecto libre, entornados en el contexto de las múltiples voces de los hombres y mujeres de la noche cubana. Los juegos de lenguaje, la celebración de la palabra, se introduce en este fluir rompiendo la narratividad, a través del puro juego de un lenguaje poético que se regodea barrocamemente en las descripciones con un ritmo que intenta también reproducir el sonido, la música y el baile a través de la palabra: *"la rumbera se quedaba en el aire y daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tremendo y alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor, tersa por el baile..."* (17).

Así, a través de este primer capítulo, el lector comienza a percibir los que será toda la novela: asiste desde *Los debutantes* a la forma del "show" de voces de la novela, organizada en un proceso

estructural digresivo y fragmentario que, a esta altura de la lectura, ya no se detendrá. Las diferentes perspectivas narrativas presentadas aluden a una concepción de realidad múltiple y multiforme: la novela se resiste a organizarse en un argumento, en unidades convencionales, en una estructura de conflicto dramático que se organice en una trama lineal, justamente porque la realidad es polifacética y no se deja atrapar por una perspectiva unilineal. La realidad para Cabrera Infante ya aparece perfilada en el lector como una pura realidad verbal, como una evanescente multiplicidad que se realiza en una unidad mayor simultánea. Es por esta razón que la novela se va configurando al ritmo de la conversación como un largo monólogo múltiple que debe reconstruirse a través de su lectura. Tras este capítulo, el lector asume que su título alude a la representación de las distintas voces en el show de la novela, en el show de la realidad, en el debut de la vida que fluye en la palabra; no en una historia monocausal. Por eso ya no sorprende que la novela siga elaborándose en ese ritmo y esa estrategia digresiva y fragmentaria sin encontrar nunca el conflicto aglutinante que una a las acciones de los personajes en una estructura secuencial pragmática tradicional. Así, los capítulos siguientes -*Seseribó*, *La casa de los espejos*, *Los visitantes*, *Rompecabeza*, *Algunas revelaciones*, *Bachata* y el *Epílogo*- continúan naturalmente esta línea de un fluir conversacional abierto y fragmentario, introduciendo particularidades de la búsqueda de los personajes en un proceso isomórfico con la búsqueda de la novela en su propio proceso de conformación.

De este modo, *Seseribó* se estructura a partir de la introducción de un bloque que narra un rito afrocubano primitivo, sin ninguna relación con ese rito se introduce luego una serie de bloques encadenados desde la estructura externa a manera de secuencias, de I a VI, donde aparecen perfiladas, más que acciones, encuentros y diálogos de los actores que ya prefiguraba la novela, sin que los mismos se entronquen causal o cronológicamente con sus propias perspectivas

narradas en *Los debutantes*. Y continúa con la introducción de las series alternadas de *Ella cantaba boleros* y de la mujer ante el psicoanalista.

Así, la serie de capítulos que siguen va confirmando que si el lector esperaba en algún momento encontrar esa trama estructural organizada de la novela tradicional, ya no lo hará definitivamente, frente a lo cual no podemos dejar de pensar en las teorizaciones de las Morellianas de *"Rayuela"* y la teoría de Macedonio respecto del "lector-hembra" y el "lector salteado". *"Tres tristes tigres"* va delineando y perfilando su "lector modelo" con este permanente "acicateo" que intenta desvirtuar el horizonte de expectativa de la novela realista tradicional desde su forma, desde su trama deshilvanada, desde la búsqueda incesante de nuevos sentidos que le propone al lector como tarea desde su propia condición de "obra abierta". Es el lector el que debe, desde la propia fragmentación que la novela propone, tentar "la totalidad", buscar la unidad en un plano mayor en el proceso de lectura. Esa totalidad, esa mega-unidad, es búsqueda de los propios personajes de la novela; y por eso - isomórficamente- debe ser búsqueda también del propio lector. Y ello en un doble nivel: por un lado, búsqueda en el plano del sentido en relación con una idea, una concepción de realidad nueva, que no puede ser presentada de manera unilineal al modo tradicional porque la noción de realidad postulada en la novela no lo es e intenta prefigurarla como multifacética y polidimensional; por otro, búsqueda en el plano de la literatura: novela que "busca su forma", que busca mediante la palabra, que pretende dar vuelta el del lenguaje, como si fuera una especie de "cinta de Moebius".

En este sentido, la originalidad de la obra -tal como empezaría a ser una especie de constante de la nueva novela, como lo anticipaba Ortega- llega al extremo de innovar el género en cuanto incluye dentro de sí explícitamente su propia poética, su propia "teoría de la novela" y del "lenguaje", al mismo tiempo que se va realizando

implícitamente en esa misma línea. En el contexto de los primeros capítulos todos los personajes parecen reconocerse en alguno de sus costados en un personaje enigmático, aludido, mencionado y citado en cada oportunidad en que el lenguaje es tema y protagonista: Bustrófedon, quien con toda su fuerza aparece en un capítulo extraño: *Rompecabeza*.

Aquí, nuevamente confirmando la ruptura de la narratividad de la que se precia toda la novela, el tema es el lenguaje y la literatura; no las acciones. La "fiesta del lenguaje" en la celebración del calambur:

*"¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en la adivinanza sin respuesta, en la espiral. El era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él. No sé de dónde carajo sacó la palabrita -o la palabrota. Lo único que sé es que yo me llamaba muchas veces Bustrofotón o Bustrófotomaton o Busnéforoniepce, depende, dependiendo y Silvestre era Bustrófenix o Bustrófeliz o Bustrófitzgerald..."* (18).

Justamente es el calambur uno de los recursos lingüísticos más explotados en los juegos de lenguaje que articulan (o des-articulan) el texto: *"dos, tres, diez raíces diferentes se entretajan para hacer, de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones"* (19), en el decir de Carlos Fuentes. Pero no es el juego por el juego mismo por lo que se desarrolla y postula esta "explosión" del lenguaje sobre la base de la propuesta de nuevas asociaciones sobre la base de los significantes; es justamente la "búsqueda por el lenguaje" en términos de nuevas significaciones que escudriñen, ahonden, "den vuelta" las palabras, buscando nuevos significados, sentidos más hondos en la realidad. Y aquí se

hace clara la concepción de realidad a la que se alude: no la chata y unilineal, sino la que está más allá de lo evidente.

Por eso la experimentación lingüística que ya era la acción, el gozo y el regodeo de los personajes en los capítulos anteriores, alcanza aquí su máxima expresión, a través de todos los juegos posibles en el calambur, los anagramas, la citación de poemas dibujados en función de su isomorfismo con el sentido, los anagramas, los trabalenguas, los palíndromos, la parodia, la escritura en espejo, en fin... el juego del diccionario de palabras *"A-fines e Ideas Sinfines"*, que sugieren la recreación de un nuevo código, la re-invencción de la realidad, su redescubrimiento a partir de una forma nueva de nombrarla que es como re-fundarla de nuevo desde una nueva conceptualización, que *"le hacía decir esas maravillas y jugar con las palabras y finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo"* (20), como si hubiera que hacer "explotar" el lenguaje para dar paso a una nueva realidad.

Esto es, en síntesis, literatura que vuelve a ser "poiesis", pura creación, pero no sólo a través de la palabra "escrita para ser vista", sino también para ser "oída", para el regodeo del sonido: *"AH NO pero no sirve: todo esto había que oírlo"* (21). Porque esta reinvencción por la palabra va para Cabrera Infante, en esta teoría de la literatura que es la novela, de la mano de la oralidad, de la palabra hablada. Por eso, paradójicamente, la obra literaria que se recoge de Bustrófedon es una "grabación":

*... Porque "La literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene más importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos o periodiquero como decía B. y que no hay por qué darse aires/seria, después de todo o antes que nada..."*

... Porque, *"La única literatura posible estaba escrita en los muros... La otra, decía ahora B., la otra literatura hay que escribirla en el aire, queriendo decir que había que hacerla hablando..."*

... Hacer *"La Gran Novela del Aire..."* (22).

Por eso también lo único que se recoge por escrito de esta literatura son las "páginas en blanco" de *Algunas revelaciones*: *"¿Una broma?... él mismo, el maestro diseñador de los obstáculos literarios y proponía entonces una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor..."* (23). Porque la propuesta de la literatura en la novela es proponer un mundo, pero "oral", hablando, pronunciando, porque esa es la "literatura viva", la "única posible" para ver el otro lado de las cosas.

Toda esta propuesta se condice con la propia conformación oral que la novela pone en práctica. Pero se matiza con un elemento más que ya anticipamos: la explicitación lúcida de la hiperconsciencia sobre la escritura y su condición -en tanto escritura que declara ser escritura a través de sus propias marcas de enunciación en los monólogos de Silvestre y Cué- en contraste con el puro fluir de la oralidad. Desde estas explicitaciones sobre la propia teoría de la novela puede revelarse otra cuestión: aún en este abogar por las formas de la "oralidad", el escritor es consciente de que la literatura es innegablemente "escritura" y por eso debe velar, hacerse lúcido maestro del código, no para hacerse "estilo" en su literatura, sino contrariamente para romper la idea de "estilo literario" que oculta y opaca los sentidos más profundos de la realidad. Por eso a través de los juegos de lenguaje, lo que se intenta en la novela es llamar la atención sobre el lenguaje mismo, para que este actúe develando las capas más ocultas de esa realidad, buscando su otra parte no contemplada, "des-figurada" por la tradición literaria.



Por eso mismo es que se explica el gran espacio dedicado en la novela a la parodia -estrictamente al "pastiche satírico" en términos de Genette- a través de las múltiples variaciones de *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después - o antes*, en que aparecen las versiones sobre este tema parodiando el estilo de José Martí en *"Los hachacitos de Rosa"*, de José Lezama Lima en *"Nuncupatoria de un cruzado"*, de Virgilio Piñera en *"Tarde de asesinos"*, de Lydia Cabrera en *"El indisime bebe la moskuba que lo consagra Bolchevikua"*, de Lino Novas en *"¡Trínqueme ahí a Mornard"*, de Alejo Carpentier en *"El Ocaso"*, y de Nicolás Guillen en *"Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Locumberri)"*. Y en idéntica línea de análisis deben entenderse las inclusiones en *Los visitantes* de las versiones y variaciones de *"Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell"* y *"El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell"*, presentadas para enfatizar esta mirada crítica sobre el estilo y la literatura, la "corrección" y la formalización tendiente a la "literaturización" convencional de un asunto cualquiera. Porque frente a ello, la concepción de literatura que se sostiene en la novela, se adhiere más a una "anti-literatura", como los personajes lo sostienen cuando en *Bachata* dicen:

"- ¿Y eso qué? Estamos hablando de literatura, ¿no?"

- ...

- *Jugando con la literatura.*

- *¿Y qué tiene de malo eso?*

- *La literatura, por supuesto.*

- *Menos mal. Por un momento temí que pudieras decir el juego. ¿Seguimos?"* (24).

Si la literatura postulada es "juego", lo es porque *"Tres tristes tigres"* es una novela de búsqueda. Búsqueda formal de una novela en su continuo hacerse a sí misma, búsqueda de una realidad infinita, de una totalidad más honda por el lenguaje, búsqueda del lector que intenta reconstruirla en la propia búsqueda de su lectura: escritura y lectura como búsqueda. Vida misma que es, en esencia, búsqueda.

Es en *Bachata* donde más fuertemente se corrobora este sentido, articulando la búsqueda de Silvestre y Cué en el espacio y el tiempo con el propio fluir isomórfico de la novela: *"Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio y no otra cosa que una búsqueda eran nuestros viajes continuos, interminables, un sólo viaje infinito por el Malecón..."* (25).

La búsqueda misma es lo que define el plano del sentido de la novela: "búsqueda constante más allá de la muerte", decimos nosotros, parafraseando a Quevedo; totalidad que es sólo búsqueda, tentación que no se alcanza nunca. Cada uno de los personajes en el fluir de sus voces busca una salida, una totalidad. Eribó, erigirse en "el" sonido; Cué, ser el espacio; Silvestre, recordarlo todo; Códac, hallar "la mujer"; Bustrófedon, ser el lenguaje: *"Eramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad total, ser inmortales al unir el fin con principio"* (26).

### **Final abierto entre la búsqueda y el juego**

Nuestra experiencia de lectura de *"Tres tristes tigres"* nos ha sometido como lectores, nos ha atrapado en el juego de su experimentación y de su búsqueda. Creemos que obviamente queda demostrada la afirmación que consideraba a los novela como uno de los más altos y "desaforados" esfuerzos de experimentación de la nunca "vieja" "nueva novela latinoamericana".

Nos quedaría mucho por decir de su lectura. Tenemos ante ello la tentación de operar como lo hace Cabrera Infante en *Algunas revelaciones*, con las páginas en blanco. Como obra abierta que se propone quedan siempre inagotables las búsquedas posibles en nuevas lecturas. Porque la gran virtud de la novela es justamente presentarse como "metáfora abierta" de la realidad y asignar al arte la posibilidad de construir esa metáfora. Por ello, queremos dejar abierto nuestro propio final del trabajo, dejando a Cabrera Infante las últimas palabras, que por su apertura misma, pueden convertirse en las primeras de una nueva re-lectura, porque "*El arte (como la religión o como la ciencia o como la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a las tinieblas del caos...*" Y la vida, como esta novela, "*no es más que un medio paréntesis que espera ansioso la otra mitad . Sólo podemos dilatar a Gran Llegada (o la Gran Venida, para tí Silvestre) abriendo otros paréntesis en medio: la creación, el juego, el estudio...*" (27).-

## Notas y Referencias Bibliográficas

- [1] Seguiremos la edición publicada por Seix Barral, 1967.
- [2] Fuentes, C.: *La nueva novela hispanoamericana*. Ed. Joaquín Mortiz. México, 1972. Pág. 31.
- [3] Ortega, J.: *La contemplación y la fiesta*. Monte Avila Editores. Caracas, 1969.
- [4] Ib. Pág. 7.
- [5] Ib. Pág. 11.
- [6] Ver: Gregorich, L.: "Tres tristes tigres, obra abierta". En: Lafforgue, J. (comp.): *Nueva Novela Latinoamericana I*. Paidós. Bs. As., 1978.

- [7] Ver: Rodríguez Monegal, E.: "Estructura y significaciones de 'Tres tristes tigres'". En: *Narradores de esta América II*. Edit. Alfa Argentina. Bs. As., 1974.
- [8] Mac Adam, A.: Entrevista a Guillermo Cabrera Infante. En: *Escritores Latinoamericanos*. Los reportajes de **The Paris Review**. Ed. El Ateneo. Bs. As., 1996. Pág. 69.
- [9] Cabrera Infante, G. Ob. cit. Noticia.
- [10] Ib. Advertencia.
- [11] Ib.
- [12] Ortega, J.: Ob. cit. Pág. 171.
- [13] Cabrera Infante, G. Ob. cit. Pág.47.
- [14] Ib.
- [15] Ib.
- [16] Ib. Pág. 51.
- [17] Ib. Pág. 66.
- [18] Ib. Pág. 207.
- [19] Fuentes, C. Ob. cit. Pág. 31.
- [20] Cabrera Infante, G. Ob. cit. Pág. 222.
- [21] Ib. Pág. 210.
- [22] Ib. Pág. 257 y 258.
- [23] Ib. Pág. 264.
- [24] Ib. Pág. 416.

[25] Ib. Pág. 296.

[26] Ib. Pág. 318.

[27] Ib. Pág. 334.

© *Marisa Moyano 2004*

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trestigr.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**