

Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*

En el núcleo de novelas del *boom* hispanoamericano (1962-1972) encontramos rasgos distintivos recurrentes. Sólo vamos a destacar dos de ellos: la ambición de representar la totalidad social de forma cifrada, y la fuerte conciencia de ser ficción literaria. Forma parte de este grupo la mejor novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (*TTT*, 1967). En efecto, a pesar de su apariencia casi trivial, la obra se sustenta en un ambicioso sistema que pretende darnos una *summa simbólica*. A la vez que se refiere a la realidad que evoca, rompe las relaciones directas con ella y reflexiona sobre la capacidad real que tiene la expresión de «expresar» acertadamente.

TTT reconstruye la noche habanera de finales de los años 50. Nos presenta todo un signo de la época a través de la actitud de los personajes y de su esfera cultural centrada en la música, el espectáculo y los círculos periodístico-literarios. La noche reúne a personajes de características similares. Todos son de origen humilde, han sufrido o sufren dificultades económicas, y se han desplazado de un pueblo a la gran ciudad. La promoción personal de estos sujetos no se alcanza (La Estrella), o se corona a un precio demasiado alto (Cué, Cuba Venegas). Ninguno de ellos realiza sus primitivos proyectos ni potencialidades. El autor describe todo un orden social, una vida de relación, que muy pronto soportaría la crisis de la revolución guiada por Fidel Castro.

El componente esencial de esa *summa* es la permanente referencia al *Caribe presentado como un sistema cultural* de rasgos propios. Cabrera Infante subraya una de sus características, la capacidad inagotable del anti-llano de ser irresponsablemente libre, imaginativo, y capaz de las más irreverentes analogías¹. Se trata de la postura vernácula ante la vida que en Cuba, y en *TTT* por supuesto, se llama *choteo* o *relajo*. Otro signo de identidad es la *música popular*. *TTT* también se sitúa frente a toda una *tradición*

¹ Véase Ángel Rama, «Medio siglo de narrativa hispanoamericana (1922-1972)», sobre todo el punto 13, «El Caribe es un solo país», en *La novela latinoamericana 1920-1980*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

literaria nacional con la que juega y a la que corona. Nos referimos a las varias generaciones de narradores cubanos a los que el personaje Bustrofedón parodia deliciosamente.

Por otra parte, frente al mundo evocado, el escritor ensaya una indagación presentada como conciencia de la especificidad literaria y como manejo subversivo de los elementos formales que suelen dar la verosimilitud y el realismo al relato. Esta actitud determina la estructura artística y desemboca en un discurso artificial. Por tanto, la memoria del mundo recreado provoca en *TTT* la preocupación por el lenguaje y los tópicos literarios realistas que han de representarlo.

Cabrera Infante juega con las palabras, la literatura y la realidad, y con las múltiples relaciones que se establecen entre ellas. Este hecho no sólo está justificado por su concepción lúdica y aleatoria de la narración, sino por un rasgo percibido como muy cubano. El estilo mordaz e irreverente frente a las instituciones y la devaluación de lo convencional o formal son características presentes en el texto como signos clave de la personalidad colectiva tropical. Esta percepción de la idiosincracia cubana, de la que ignoro su auténtica capacidad explicativa, justifica el juego transgresor de la novela.

Se debe añadir, además, que el «choteo» o «relajo» no consigue esconder una sentida preocupación por el subdesarrollo caribeño y la posibilidad real de la modernidad en la isla. Cabrera Infante ofrece la mera constatación del escaso y problemático desarrollo social de su país. Rodríguez Luis considera que el autor no deja de subrayar una situación que es incapaz de superar simbólicamente, como sí consigue hacerlo, por ejemplo, Cortázar en *Rayuela*. Sin lugar a dudas la conciencia de fracaso de Cuba constituye un móvil importante del experimentalismo de *TTT*.

Todo el haz de múltiples referencias apuntado se aúna o reúne bajo un natural sistematizador cultural, «las distintas formas del cubano», tal y como reza la Advertencia de la primera página. En efecto, en el centro de una cultura hay una lengua natural² y, en este caso, como nos avisa el autor, «el libro está en cubano»³. El epígrafe de Lewis Carroll deja muy claro este esfuerzo por evocar una Habana que ha pasado, «y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada» (11). Tanto la cita de Carroll como la Advertencia inauguran esa preocupación por la reproducción de la obra artística que preside el texto. Este asunto ha sido recogido por la crítica literaria como la problemática de la traducción frente al original («Tradittori», 447). Efectivamente, la oposición estructural de original/derivado o auténtico/falso ordena las líneas maestras del texto. *TTT* trata de enfrentar lo primario (la cosa tal cual es) frente a lo secundario (la cosa reflejada o derivada), llegando a un relativismo valorativo que verá

² Juri Lotman y Boris Uspenski, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

³ Tres tristes tigres, *Barcelona*, Seix Barral, 1983, p. 9. Las próximas citas aparecen en el texto principal del artículo.

como *no absoluto* el discurso oficial o institucional. Aquí es donde la dimensión del juego irreverente cobra toda su importancia.

Para Cabrera Infante cualquier semejanza de su obra con la realidad es accidental (9). Esta parodia de aviso de las películas veristas nos sugiere que la realidad en la literatura es una pretensión fallida desde el comienzo. Por esto contraviene a lo largo del escrito el uso corriente de los elementos que dan verosimilitud a la fábula.

La novela comienza con un «Prólogo», verdadero marco narrativo, que sitúa la historia en el cabaret *Tropicana*, a finales de la era de Batista. Presenta un *show* para turistas que nos deja entrever el algoritmo generador de la obra. Si bien la función reproduce la cultura cubana a través de bailes, ritmos y bellas mulatas, no es menos cierto que ofrece una imagen frívola y festiva de la isla. La diversión justifica el espectáculo, pero el origen real y vital de lo expuesto, la cultura popular, resulta desvirtuado. Las palabras que cierran el capítulo, «¡Arriba el telón!», anuncian que vendrá más literatura, pero más literatura sin pretensión verista.

La cuestión de las versiones que se multiplican sin conducir directamente al original es el centro del capítulo titulado «Los visitantes». Aparece abruptamente en el texto, como la narración del desconocido matrimonio norteamericano Campbell que visita La Habana. Sin embargo, cuando el lector se ha olvidado del doble relato, que se tiene por una imagen insustancial de Cuba, advierte que son dos *versiones* de un mismo texto en inglés que no verá nunca. El relato existe y es único, pero todo lo que lo sigue es doble y tiende a multiplicarse. Campbell mismo es homónimo del envasador de sopas.

En realidad, Campbell, escritor soltero, escribe un cuento en el que él mismo es un personaje. Su esposa de ficción corrige a su vez el cuento. Este relato se traduce *dos veces* bajo el título de «Los visitantes». Las dos traducciones aparecen en *TTT*, y en cada una de ellas se cuenta lo mismo dos veces. El juego perspectivista espera desde la página 169 a la 439 para concluir. Al final, el original ha quedado sin sentido y sólo conocemos su contenido por esas traducciones que lo señalan como una visión tópica de la isla.

Este procedimiento vuelve a repetirse en las versiones paródicas de «La muerte de Trotsky...» (225-58). *TTT* nos sugiere que la tarea artística es esencialmente derivada, secundaria o elaborada desde una psicología, una cultura, unas ideas previas, que terminan transformándose siempre en *un nuevo original* que contiene, a la vez que tergiversa, el punto de partida.

Los frecuentes juegos lingüísticos, gráfico-visuales y literarios exageran la distancia entre significado y significante, entre fondo y forma. Cabrera Infante juega con la arbitrariedad fónica y gráfica y emplea la parodia.

En «Rompecabezas» la estrategia de composición consiste en la expansión de una idea-palabra que va desintegrándose hasta desaparecer. La palabra no consigue comunicar, y lo que expresa no conecta directamente con el significado.

Es parte de lo apuntado el que los narradores de *TTT* parezcan manobras de distracción de un mismo yo implícito, ya que sus características personales están menguadas, son formales. Todos estos personajes-narradores evitan hablar de sí mismos. Las sucesivas voces de la novela terminan siendo (con excepción de Cué y Silvestre) un signo convencional que no consigue ser llenado por una psicología diferenciada, no llegan a crear una auténtica narración autobiográfica.

La imposibilidad de la expresión exacta es la causa última de las muertes de Bustrofedón y La Estrella, los dos grandes personajes de carga simbólica. Desarrollan la oposición generadora del texto, original/derivado o autenticidad/artificialidad, como creatividad/esterilidad. Ambos se malogran debido a la fragilidad de su proyecto de autenticidad frente a lo que los rodea.

También fracasan los personajes masculinos principales, Arsenio Cué y Silvestre. En «Bachata», una verdadera competición de ingenio, lo fundamental es no hablar en serio, no mostrar la propia interioridad, esconder los sentimientos y evitar las verdaderas preocupaciones. Los actores deben jugar con la lengua, las mujeres y las referencias culturales superficiales.

Hacia el final de la novela el relato del Cholo nos introduce en el tema de la traición amorosa y el asesinato (436). Es el recuerdo del duelo por una mujer que presencié Silvestre cuando era niño. En este momento la esgrima verbal cambia y el equilibrio aparente de la amistad entre Silvestre y Cué se transforma en rivalidad abierta. Estos dos cínicos e ingeniosos camaradas no pueden prolongar más el duelo lingüístico y reconocen el tema primario que los separa, Laura. Cuando Silvestre dice «Pienso, creo. No. Me voy a casar con ella» (434), la ruptura es inevitable. Al nombrarla la conversación ya no es posible y la novela concluye.

Acerquémonos ahora a Laura. Las viñetas intercaladas «Primera» a «On-cena» presentan un contrapunto estructural de intensidad simbólica esencial, a la vez que proveen al lector una auténtica clave interpretativa de la obra. Son los monólogos de una mujer, en apariencia desconocida, a su psiquiatra. Es una viuda que ha contraído nuevo matrimonio. La mujer expone hechos centrales de su vida y hace comentarios de sí misma. Su situación parece la de alguna neurosis. Juan Goytisoló⁴ ha demostrado suficientemente que quien se psicoanaliza es Laura Díaz. Sin embargo, el lector no lo sabe hasta la página 434, poco antes del final. La reconstrucción de su historia es tremenda, por lo que se acerca al folletín. Al igual que el resto de personajes, su niñez está cercada por la pobreza. Quedó huérfa-

⁴ «Lectura cervantina de Tres tristes tigres», *Revista Iberoamericana*, 42, 94 (1976).

na de padre y fue violada por su padrastro, con el agravante de que el chisme y la ignorancia pueblerina la hicieron culpable del hecho. Aunque acaba casándose con un joven homosexual de familia adinerada, queda embarazada del hermano de éste antes de la ceremonia. Su marido se suicida la misma noche de bodas y la poderosa familia decide quedarse con su hija recién nacida. Finalmente contrae matrimonio con Silvestre. En las fragmentarias sesiones dice ignorar si lo que cuenta le sucedió a ella misma aunque «cree» que es la historia de una amiga. El que Laura haya sido actriz refuerza su deseo de desdoblarse y no ser ella misma.

Como se puede advertir a través de lo expuesto, apunto al tema de una identidad cifrada como propuesta a medias cierta y a medias engañosa, aun cuando se base en la memoria del pasado personal. El individuo es traicionado por una representación que no lo contiene, y un original no expresado vuelve a ser el tema. *TTT* se pregunta por la relación entre significado/significante y por las tensiones entre inconsciente/conciencia. A través de la neurosis de esta mujer reflexiona sobre el retorno de lo reprimido u olvidado que vuelve una y otra vez, pero alterado, como síntoma y no como expresión. El texto se pregunta hasta qué punto el lenguaje es privado, según una carga semántica del mismo individuo, y hasta qué punto es una institución de construcción social.

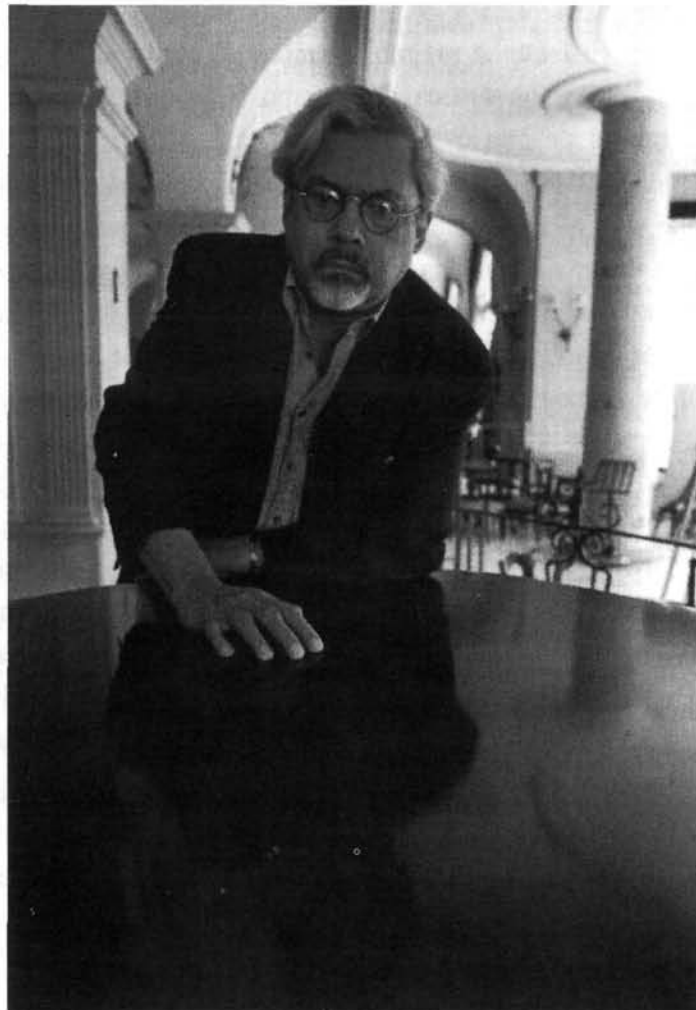
A través del diálogo con su médico Laura intenta solucionar algo que la altera, que sólo ella «podría conocer», pero que paradójicamente ignora al estar en su inconsciente. Ella misma (su conciencia) resulta extraña ante sí (inconsciente). Según se resuelva la tensión entre los dos ámbitos resultará, además, ser otra. Para librarse de su neurosis debe llegar hasta el episodio censurado de su vida pasada, pero se resiste a aceptar aquella violación que le repugna. La cura depende de nombrar-relatar las cosas tal como sucedieron: debe acercar el significante a su significado. Se trata de una hermenéutica muy especial. El neurótico, que ha construido un lenguaje privado del que no es consciente, debe conocerlo, ya que se engaña a sí mismo sobre su propia identidad. El síntoma puede verse como un texto que oculta y expresa a la vez. De modo que el paciente deberá traducir de este texto cifrado en su lenguaje privado de símbolos al del lenguaje social que se presenta como el de la razón. En definitiva, Laura debe curarse a sí misma conociéndose, de ese modo conseguirá liberarse. Final que la novela deja como posibilidad inconclusa.

Lo esencial para esta lectura de *TTT* es que *la palabra usada para esconder* (en una estrategia del inconsciente) *servirá para conducir a la conciencia* en su diálogo con el médico. Sin embargo, en las conversaciones y juegos lingüísticos del resto de personajes (Silvestre, Cué, Codac, etc.) la palabra que se presenta como intento de comunicación termina escondiendo

sistemáticamente todo lo que realmente importa. El contrapunto, el polo dramático a la palabra lúdica y trivial en *Bachata* o *Rompecabezas* por ejemplo, es la palabra más dolida, más necesaria y que más oculta su verdadero significado, la de la neurosis.

Por cuanto he expuesto se puede concluir que ese *yo* disperso que narra *TTT*, dándole aspecto de colección de relatos orales, tiene su polo estructural de *autenticidad* en *La Estrella* y de *conquista de la individualidad* en *Laura*. Bajo la superficie brillante y trivial de *TTT* se esconde un agudo acercamiento al individuo, y a cómo éste se autositúa frente a sí mismo y los demás. Por esto la novela se cierra con el discurso de una evidente patología mental, el monólogo de la loca del malecón («Epílogo», 451).

Luis Griffo



Guillermo Cabrera Infante