



AVISO LEGAL

Título: *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*

Autor: Díaz Ruiz, Ignacio

ISBN: 968-36-2210-0

Forma sugerida de citar: Díaz, I. (1992). *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
<http://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 1992 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

NUESTRA AMÉRICA



***CABRERA INFANTE
Y OTROS ESCRITORES
LATINOAMERICANOS***

IGNACIO DÍAZ RUIZ

**CABRERA INFANTE Y OTROS
ESCRITORES LATINOAMERICANOS**

COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

**CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR
DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

IGNACIO DÍAZ RUIZ

CABRERA INFANTE
Y OTROS
ESCRITORES LATINOAMERICANOS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México 1992

Primera edición: 1992

**DR © 1992, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.**

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-2210-0

TRES TRISTES TIGRES: CREACIÓN Y CRÍTICA DE UNA REALIDAD CUBANA

*Vivo entre lo provisorio y el desorden,
en la anarquía. Este caos tiene que ser de
todas-todas otra metáfora de la vida.*

GUILLERMO CABRERA INFANTE

INTRODUCCIÓN

Una obra literaria —afirma Antonio Alatorre—¹ es la concreción lingüística de una emoción, de una experiencia, de una imaginación, de una actitud ante el mundo, ante los hombres. La literatura transforma en lenguaje la experiencia del autor. En efecto, un texto tiene múltiples elementos que lo conforman; así, podemos afirmar que *Tres tristes tigres* es una novela riquísima por el acervo de preocupaciones que su autor imprime y transmite. Debemos recordar, también, que somos nosotros, los lectores, quienes seleccionamos el aspecto más destacado o destacamos lo que más nos llama la atención dentro de una obra.

Guillermo Cabrera Infante escribe una novela donde transmite su experiencia; nosotros, al leerla, captamos —quizá entre líneas— una profunda necesidad de integrar una parte del mundo decadente y maravilloso de La Habana prerrevolucionaria que le tocó vivir. Creación que se completa simultáneamente con una valoración o apreciación de ese ámbito.

El objeto de la expresión literaria, en todos los casos, es la relación del escritor con el mundo —aunque se trate del escritor más individualista y poco profundo—; así, la expresión literaria contiene, por lo menos, una realidad: la del individuo con el mundo exterior y con la sociedad de su momento presente. En esto, a pesar de todo, existe inevitablemente una cierta universalización tanto del sujeto como del objeto.²

La misión de la obra de arte no consiste en una simple reproducción del mundo, sino que es la manifestación de una necesidad del hombre. No hay arte que no sea realista, todo arte contiene una referencia a una realidad exterior e independiente del artista, esa realidad es muy compleja ya que

¹ Antonio Alatorre, "¿Qué es la crítica?", en: *Revista de la Universidad de México*, vol. xxvii, núm. 9, mayo de 1973, p. 1-7.

² Véase: Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, 2a. ed., México, Era, 1970.

no puede abstraerse de la presencia humana.³ La función específica del artista no es la del filósofo ni la del historiador, por ello el escritor no está obligado a reflejar la realidad total y, en consecuencia, no se puede plantear como exigencia estética que una obra muestre necesariamente la totalidad de lo real.

La obra es la elaboración de una respuesta global al conjunto de interrogantes que el artista se plantea frente a su tiempo, su medio familiar, religioso y cultural. Intervienen además su situación social, sus funciones, su vida afectiva y, en general, todo lo que de alguna manera participa o influye en su propia existencia. La obra literaria es, indiscutiblemente, el producto de una dialéctica entre la realidad y la vida, pero no necesariamente sinónimo ni de una ni de otra.

La literatura o la novela es portadora de una significación social, de un mundo humano. Por lo tanto, el artista al reflejar la realidad objetiva nos adentra en la realidad humana. Así, el arte, como conocimiento de la realidad, puede mostrarnos un trozo de lo real; pero no en su esencia objetiva, tarea específica de la ciencia, sino en su relación con la esencia humana.

La literatura no observa las relaciones humanas en su mera generalidad, sino en sus manifestaciones individuales. Entrega hombres concretos, vivos, en la unidad y riqueza de sus determinaciones, hombres donde se funde lo general y lo singular. La realidad humana revela su esencia en la medida en que el artista parte de lo inmediato, de lo individual, para trascender lo universal y retornar nuevamente a lo concreto.⁴

El arte puede ser conocimiento de una realidad específica, el hombre, como un todo único, vivo y concreto, transforma la realidad exterior, se basa en ella para conocer e inventar una nueva realidad: la obra de arte. El valor cognoscitivo es fruto de un hacer, el artista convierte al arte en un medio de conocimiento sin copiar a la realidad; el arte es conocimiento en la medida en que es creación.

El realismo, a través de una diversidad de formas de expresión, es un medio de conocimiento del hombre mediante la creación de una nueva realidad. La obra de arte, desde el punto de vista artístico, no se sustenta ni en la ideología ni en su condición de reflejo de la realidad. El arte, la creación del hombre existe, vive por la potencia creadora que encarna. El arte expresa y refleja al hombre, pero fundamentalmente es algo más, es la presencia del hombre.

El arte a través de la historia ha cumplido las más diversas funciones: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etcétera. Pero la función fundamental del arte es ensanchar y enriquecer con sus creaciones la realidad ya humanizada por el trabajo del hombre.

³ Roger Garaudy, "De un realismo sin riberas", en: *Unión (Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba)*, Año III, núm. 1, enero-marzo de 1964, p. 31-96.

⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos de estética marxista)*, 2a. ed., México, Era, 1967.

El arte realista lo es ante todo, no por su apelación a la realidad exterior, sino por su capacidad de estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación con el hombre. Concebir el arte como creación no exige, en el plano inmediato, una actitud unívoca ante lo real. Frente a la realidad objetiva puede haber acercamiento o distanciamiento, la verdadera exigencia parte de su relación con la esencia humana.

La obra de arte es un testimonio de una nueva realidad que contiene en esencia la presencia del hombre como creador; esa realidad no es única, existen múltiples realidades complejas. Y en literatura, esa realidad responde a un proceso —único y exclusivo— de comunicación entre el escritor que la elabora y el lector que la interpreta. El escritor y el lector tienen una actitud frente al mundo, primero como seres humanos, posteriormente como creadores. Así, la realidad literaria es una selección de la realidad externa a través de la conciencia del escritor; esta realidad puede darse en dos formas fundamentales:

Una de ellas consiste en una ficción más limitada, según la cual el escritor nos da un "correlativo inmediato de la realidad vista y vivida". La otra, en la cual la ficción es más activa y su incidencia más profunda, ya que los creadores ven la realidad inmediata como prefigura de una realidad esencial, inmanente, y procuran arrancarle su entidad secreta mediante una aprehensión fertilizada por la fantasía, el espíritu mágico, la intuición, las presencias simbólicas, etc.⁵

Con las ideas antes expuestas habremos de enfrentar la obra: *Tres tristes tigres*,⁶ novela cubana, escrita por Guillermo Cabrera Infante durante los primeros años del régimen castrista. El hecho de haberse escrito dentro y durante los momentos iniciales de una de las revoluciones más importantes del siglo XX, la cantidad de aciertos literarios que la hacen sobresalir en la narrativa hispanoamericana contemporánea y la singular relación que establece el autor entre su experiencia y su mundo circundante constituyen las causas fundamentales de este ensayo.

⁵ Carlos H. Magis, "Novela, realidad y malos entendidos", en: *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, núm. 6, febrero de 1971, p. 13.

⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral, 1971.

GUILLERMO CABRERA INFANTE EN EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL

"Durante el último decenio, Cuba se ha convertido en uno de los centros culturales de América", afirma Seymour Menton en su *Antología del cuento hispanoamericano*.¹ Efectivamente, la importancia cultural de este país es digna de tomarse en cuenta, pero debe señalarse que este auge coincide con la revolución cubana, fenómeno político y social que transforma definitivamente su proceso histórico.

Dentro de ese cambio radical y sorprendente, la literatura y toda la cultura en general adquieren una dimensión y un sentido diferentes. Hecho que se puede corroborar a través de los últimos escritores cubanos que integran la primera generación dentro del proceso revolucionario.

Cuba inicia su vida política independiente, propiamente, en el siglo XX, independencia relativa en la cual Estados Unidos, liberador y opresor de Cuba, mantiene su tutela hasta 1958. En 1952 Fulgencio Batista aparece como candidato a la presidencia. Ese año un golpe militar lo hace dictador, y en 1954 vuelve a ser presidente en unas elecciones sin contendientes. Su nuevo gobierno es más abiertamente dictatorial, al cual se le oponen el Partido Auténtico y las clases alta y media urbanas. Durante esa época surge un movimiento universitario. El 26 de julio de 1953, el estudiante Fidel Castro, de simpatía ortodoxa, encabeza el asalto al Cuartel Moncada, en Santiago de Cuba. Este movimiento fracasa y su dirigente es desterrado.

Simultáneamente, Norteamérica está presente en Cuba. Si en los risueños años veinte la influencia norteamericana invadió campos y latifundios para ocupar la quinta parte del país, a fines de los sombríos años cuarenta el capital norteamericano adquiere carta de ciudadanía y se enfoca a centros urbanos —principalmente La Habana—, en donde comenzó su penetración dentro de los siguientes rubros de la economía: primeramente participó en las tierras, el azúcar, la electricidad, las minas, los teléfonos; después dominó las gasolineras, los supermercados, las agencias de automóviles, los *colleges*, *business academy*, *Miami tours*, etcétera.²

Sin embargo, aquel estudiante desterrado a México, regresa en 1956 y establece la guerrilla en Sierra Maestra, provincia de Oriente. Esta guerri-

¹ Seymour Menton, *Antología del cuento hispanoamericano (antología crítico-histórica)*, 3a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1970, vol. 2, p. 259.

² Ambrosio Forner, *Antología del cuento cubano contemporáneo*, 2a. ed., México, Era, 1970, p. 41.

lla adquiere fuerza debido a la participación de campesinos de la zona. Se crea también un movimiento de resistencia urbano. En respuesta, la policía cubana perfecciona su gran sistema represivo.

En 1958 el gobierno de Estados Unidos retira el aprovisionamiento de armas al régimen de Batista, con lo cual se logra la desintegración total de la resistencia batistana. Y el primero de enero de 1959 concluye una etapa más en la historia de Cuba, se inicia una nueva forma de gobierno que habrá de gestar serias transformaciones en la vida política, social y cultural del país, y motivar muchísimas inquietudes en América Latina.

El movimiento literario cubano que antecede al de la revolución es el de la revista *Orígenes*³ que no tuvo narradores sino fundamentalmente poetas. Esta revista recibió aportes valiosos de escritores tan importantes como Gastón Baquero, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz y José Lezama Lima.

Los escritores de este grupo lo convirtieron todo en formas poéticas. Éstos, incapaces de valuar la realidad en proporción al hombre, se evaden; convencidos, además, de que la literatura es un lenguaje para minorías, se sitúan en un mundo extraño del que sólo percibían lejanamente un apacible rumor que denunciaba el ser de las cosas y una repugnante corrupción que los molestaba. Así, los miembros de esta revista construyen una literatura de gran complejidad y hermetismo.

El grupo *Orígenes* crea un universo tierno, suave, barroco, confuso e impenetrable: alejado de lo externo-objetivo y elaborado en pleo estado de pureza y de gracia. La historia, la realidad se había convertido en pesadilla, y *Orígenes* haciéndole honor a su nombre, se sumerge en el principio, nacimiento y causa de las cosas, para resurgir, con un lenguaje oscuro y muy profundo, fuera del tiempo y del espacio.

Indiscutiblemente, la realidad histórica existía, pero *Orígenes* como por arte de magia la convertía en material lírico, estético y bello. Ambrosio Fornet dice: "al mito de la Isla de Corcho debía oponerse el de la Isla Encantada".⁴ Cuba era un país subdesarrollado, semicolonial, anémico; pero detrás de esa corteza exterior tan repugnante estaba la poesía:

Ciegos los peces de la gruta,
enmarañan, saltan, enmascaran,
precipitan las ordenanzas áureas
de la diosa, paloma manadora.

José Lezama Lima, "Minerva define el mar".⁵

³ Boyd G. Carter, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de las revistas*, México, Andrea, 1968 (Historia Literaria de Hispanoamérica, t. v). Este autor, al referirse a la revista *Orígenes*, afirma: "En 1944, José Lezama Lima y José Rodríguez Feo fundaron *Orígenes*, revista que resume y concentra el sentido y expresión del movimiento literario más importante de la década del 40. Por diez años, *Orígenes* perduró como órgano vanguardista, abierto a tendencias innovadoras de todas clases" (p. 130).

⁴ Fornet, *op. cit.*, p. 40.

⁵ José Olivo Jiménez, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*, Madrid, Alianza, 1971 (El libro de bolsillo, 289), p. 427.

En el concepto del mundo de *Orígenes* lo tangible, lo real, lo concreto, toda la problemática social, se esfumó para transmutarlo en bellísimas abstracciones como espectros, sombras, rumores, símbolos, metáforas; con las cuales poetas como José Lezama Lima generaron una literatura hermética, elitista, mágica, desprovista de hechos y realidades para hacer una literatura pura, generadora de sí misma y creadora de una escuela.

Si la poesía y la prosa de *Orígenes* era un arte cerrado y oscuro, no lo era menos para los adolescentes, como Guillermo Cabrera Infante, la época misma. Precisamente la situación político-social y esta revista son los principales sustentos que el contexto cubano ofreció a los jóvenes adolescentes que a la postre se convertirían en la primera generación de escritores revolucionarios.

En el aspecto literario fue la revista *Orígenes* el antecedente inmediato, pero ésta se basaba en la beatitud de un mundo donde el caos y las contradicciones sociales no tenían cabida. Lógicamente dicha generación negó la actitud de *Orígenes* en la medida en que esta revista concebía a la literatura como evasión estética negándole su función comunicativa de aprehensión de la realidad histórica y social.

La nueva generación observa una actitud radicalmente distinta; fundamentalmente creía que si la literatura no servía para denunciar la situación social y sobre todo para expresar y comunicar lo humano —objetiva y subjetivamente— se convertía en fraude.

Los aportes innegables de *Orígenes* fueron un rigor y una honestidad intelectual ejemplares. *Orígenes*, sin ayuda oficial, en un medio absolutamente hostil e indiferente, se mantuvo firme en sus ideas estéticas y realizó una gran obra. Su fidelidad a la literatura, el habérsela planteado en serio y en grande fue el mejor mensaje que legaron a la nueva generación.

En general, este panorama es el que condiciona la literatura de los jóvenes escritores que en 1959 se reunieron en el suplemento literario *Lunes de Revolución* (1959-1962) lo cual explica y fundamenta, en parte, la violencia con que esta generación surgió. En este suplemento aparece Guillermo Cabrera Infante.⁶ Precisamente este escritor dirige el suplemento mencionado que, sin lugar a dudas, es el más importante de este periodo:

El suplemento literario *Lunes de Revolución* —por citar sólo la primera tribuna oficial de la nueva cultura— nos da una generosa prueba de todo ese caudaloso y abigarrado tropel de textos que irrumpen en el panorama literario cubano durante esta inicial etapa revolucionaria.⁷

⁶ Guillermo Cabrera Infante nació en Gibara, provincia de Oriente, el año de 1929, hijo de una familia de obreros. A los doce años, se trasladó a La Habana; realizó sus estudios de bachillerato y después ingresó a la Escuela de Periodismo. Trabajó de corrector de pruebas y de redactor con el seudónimo de G. Caín, posteriormente laboró como crítico cinematográfico.

⁷ J. M. Caballero Bonald, *Narrativa cubana de la revolución*, Madrid, Alianza, 1971 (El libro de bolsillo, 149) p. 13.

Entre las primeras publicaciones de Cabrera Infante se cuentan: *Así en la paz como en la guerra* (1960), colección de cuentos y viñetas; *Un oficio del siglo XX* (1963), recopilación de críticas de cine, y la novela *Tres tristes tigres* (1967) de la cual Emir Rodríguez Monegal informa:

Una sola novela ha bastado a Guillermo Cabrera Infante para colocarse en la primera línea de narradores latinoamericanos de hoy. Esa novela obtuvo en 1964 el premio biblioteca breve de la Editorial Seix Barral de Barcelona, con el título de *Vista del amanecer en el trópico* y en una versión que el autor modificaría sustancialmente. Tres años más tarde con el título definitivo de *Tres tristes tigres*, la novela fue publicada en Barcelona y empezó a abrirse camino en el mundo latinoamericano.⁸

Esta novela es el centro de interés para analizar la obra de un escritor cubano, situado en un puente histórico: el tránsito del fin de una época al inicio de otra. Investigar su actitud como escritor y los elementos lengua y estructura de su novela habrá de conducirnos a conocer su modo de expresión.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar. (Diálogos)*, Caracas, Monte Avila, 1968, p. 49.

"SERÉ UN ESCRIBA, UN ANOTADOR. . ."

Él escribía novelas

El escritor, antes de iniciar su obra, realiza una depuración y selección de los elementos que integrarán su creación. Posteriormente asume una actitud para enfrentar el problema de la elaboración. Esta actitud creadora puede deducirse a través de dos vías fundamentales: por la valoración y el análisis de la obra misma y por los propios enunciados teóricos del escritor. Guillermo Cabrera Infante incluye dentro de su obra algunas ideas con las cuales se puede integrar una compendiada teoría literaria que sumada a la obra misma conforman su modo de expresión.

Sus fundamentos teóricos se localizan —principalmente— en el capítulo *Bachata*, sección de la novela donde el escritor expone a través de sus personajes, y de una larguísima plática, conceptos de su teoría literaria. En primer término, Guillermo Cabrera Infante puntualiza su idea sobre la Obra Maestra:

No, literatura es esta Obra Maestra Posible: Habría que escribir *Rojo y Negro* de nuevo, página tras página, línea a línea, frase por frase, palabra sobre palabra, letra a letra. . . Quien hiciera esto y escribiera un libro radicalmente distinto, igual pero diferente, tendría la Obra Maestra.¹

Cabrera Infante, al emitir esta concepción de la Obra Maestra, está parodiando a Jorge Luis Borges. La idea de reescribir un texto y de realizar una trasposición del tiempo son fórmulas borgianas. Además de ironizar a este escritor argentino, se puede deducir que para este autor cubano la literatura tiene un sentido fundamentalmente lúdico, creación donde el autor juega a realizar una obra ya creada, donde se vuelve a imaginar y a escribir algo ya escrito.

Lo anterior se puede corroborar —de una manera parcial— cuando este autor incluye en *Tres tristes tigres* un capítulo denominado: *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes*. En esta parte Cabrera Infante escribe a la manera de José Martí (Los hachacitos de Rosa); de José Lezama Lima (Nuncupatoria de un cruzado); de Virgilio Piñera (Tarde de los asesinos); de Lydia Cabrera (El indisme bebe la

¹ Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes*. . . , p. 331. Las referencias posteriores a esta novela serán indicadas únicamente con el número de la página correspondiente a esta edición.

moskuba que lo consagra bolkevika); de Lino Novás (¡Trínquenme ahí a Mornard!); de Alejo Carpentier (El Ocaso) y de Nicolás Guillén (Elegía por Jacques Mornard en el cielo de Lecumberri).

Interesantísima experiencia. Simultáneamente desacraliza a varios de los escritores cubanos contemporáneos más destacados: juega con ellos, los utiliza, los parodia, se burla de su peculiar forma de escribir. Pero también, al rescatarlos y otorgarles un lugar dentro de su creación, los reconoce y los valora. Como un comentario al margen, debemos señalar la gran maestría de este escritor para recrear el estilo de los autores mencionados.

Sus ideas acerca de la creación literaria no se detienen en este punto, su concepción creadora va más allá:

La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria (¿como la música?, le pregunté). No, no habría ninguna partitura sino un diccionario (¿Pensé en Bustrófedon?, porque en seguida rectificó): O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieron cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quien podría hacer su libro. (p. 300)

Lo aleatorio nos conduce de inmediato al juego de azar, esto es, Cabrera Infante cree que la única literatura posible es producto de hechos meramente casuales. Entroniza nuevamente el aspecto lúdico. Pero ahora corresponde la actitud al lector, al cual Cabrera Infante, como antes lo hiciera Julio Cortázar, convierte en creador. El autor cubano afirma que al lector deben dársele los elementos para que haga su propia versión. En esta forma el sentido de participación, de creación literaria, de juego, se entrega a los lectores.

No había más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3 pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o todavía la 13 o todas ellas, que se leerían en un orden arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. (p. 331)

Esta idea de la literatura aleatoria —lector, diccionario, letras y dados— es indudablemente una exageración de su concepción literaria. Creemos que esta expresión tiene como preocupación fundamental insistir en la participación activa del lector dentro de la obra literaria, para lo cual se vale de la idea antes expresada.

Dentro de la obra, la participación obligatoria del lector se da en diferentes formas, quizá una de las más claras sea cuando el escritor utiliza la ambigüedad en el lenguaje, en las acciones, en los personajes, y cuando el lector imprime a ese mundo indefinido un sentido. Al respecto debemos señalar la gran captación del lenguaje cotidiano que hace el autor, pero simultáneamente el sentido multívoco de términos que utiliza en esta obra fundamentalmente abierta.

Como escritor Cabrera Infante está lleno de contradicciones. Si bien, su obra *Tres tristes tigres* es una muestra indiscutible de su quehacer literario, obliga a uno de sus personajes a inquirirse: "¿Por qué no escribo?", a lo cual él mismo responde:

Me preguntas a menudo por qué no escribo. Te puedo decir porque no tengo sentido de la historia. Me cuesta el esfuerzo de un día entero pensar en el día siguiente. Jamás podré decir imitando a Stendhal, seré leído hacia 2058 además, no siento ninguna veneración ni por Proust (dijo claramente, Pru) ni por James Joyce (Cué pronunció Shame Choice) ni por Kafka (sonaba Kaka en su voz bien cuidada) Trinidad Santísima, sin adorar la cual parece imposible escribir en el siglo XXI —y como podré escribir en el siglo XXI. (p. 326)

De lo anterior se pueden hacer diversas reflexiones. En primer término, y esto es importantísimo, el autor reconoce su falta de sentido histórico. Carencia exagerada del narrador, pues si bien es cierto que no podría ser catalogado como ejemplo de intelectual de grandes perspectivas históricas, su sentido de la historia es más amplio de lo que aparenta. Lo cual nos conduciría, si no a justificar, sí por lo menos a puntualizar que la obra de este autor tiene una perspectiva histórica adecuada a su concepción literaria. De acuerdo con su objetivo literario —la vida nocturna de La Habana— establece un marco social muy definido.

Otra reflexión es su gran irreverencia frente a tres grandes escritores de este siglo —Joyce, Kafka, Proust— que influyen en la literatura contemporánea. Autores por los cuales afirma no sentir ninguna adoración; sin embargo, de los tres recoge —de alguna manera— sus aportes. Así, podemos señalar en *Tres tristes tigres* mutilaciones temporales, cortes espaciales, abundante uso de impresiones, una extensa crónica mundana mezclada con la biografía del narrador, captación de los hechos a través de la conciencia, algunos relatos inexplicables, elaboración de un mundo angustioso e incomprensible, utilización de elementos comunes, triviales e insignificantes, confirmación de que la vida de una cantante —Estrella Rodríguez— posee una estructura poética que puede asimilarse a la epopeya, etcétera.

A través de sus palabras el autor va fijando sus propios límites y de alguna manera realiza una autocrítica o una valoración personal. Es innegable, por otro lado, afirmar que el narrador encuentra valores, sentidos y fines en la creación literaria:

Hay quienes ven la vida lógica y ordenada, otros la sabemos absurda y confusa. El arte (como la religión o como la ciencia o la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden a las tinieblas del caos. Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo. (p. 334)

Este pensamiento ve al arte como instaurador del orden. Guillermo Cabrera Infante, a través de su voz narrativa, afirma en varias ocasiones que su vida es un caos, un desorden, que puede ser superada con la creación literaria. Esta idea se confirma con un pasaje de Arnold Hauser:

Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente hacia el caos, y rescatando provincias cada vez más extensas del espíritu de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias rescatadas del caos.²

El arte así se convierte en una idea salvadora: luz, orden, armonía. Sin embargo, cuando el narrador dice:

En Cuba nadie es escritor: esa profesión no existe, como me dijo una bibliotecaria de la Biblioteca Nacional (p. 339),

está manifestando una imposibilidad de ordenar el mundo social de Cuba; la incapacidad de superar la situación tan crítica y caótica que reinaba en su país. De cualquier forma su concepto del escritor como instaurador de un orden, de iluminador, de pequeño Dios queda en pie. Su actitud creadora se amplía cuando escribe:

Es lástima que el arte se empeñe en imitar a la vida. Happy-Happy de Ulacia las veces que la vida copia al arte. (p. 334)

Éste es otro de los puntos importantes de su posición como escritor. No concibe el arte como imitación de la vida, y nosotros podríamos complementar, ni como copia de la realidad "externa", "objetiva", antes prefiere que la vida copie al arte. Para concluir, habremos de añadir el concepto de escritor que manifiesta, Guillermo Cabrera Infante, mediante su narrador:

Es una ciudad tibia, la ciudad de los tibios. Tú eres un tibio, Silvestre, mi viejo. No eres frío ni caliente. Sabía que no sabías amar, ahora sé que tampoco puedes odiar. Eres eso: un escritor. Un espectador tibio. (p. 354)

En definitiva, está marcando su actitud como escritor: un espectador respecto a la realidad; aunque escriba, participe, actúe, etcétera, la situación del escritor —exclusivamente como escritor— no puede ir más allá del acto de escribir. Podrá ser un escritor violento, irascible, tranquilo, militante, comprometido, crítico, estetizante, sin embargo, de cualquier forma en la escritura está su principio y su fin.

De lo anterior podemos concluir que Guillermo Cabrera Infante es un novelista que encuentra en la creación literaria una forma de libertad, al concebir a la literatura como un acto fundamentalmente lúdico. Él impone sus reglas, sus leyes, sus materiales, sus propósitos y con ellos realiza su obra literaria.

Sitúa al lector en una posición comprometida dentro de la creación literaria, obliga al lector a tener una participación destacadísima en la interacción de la creación literaria al grado de responsabilizarlo totalmente.

² Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección universitaria de bolsillo, 21), vol. III, p. 297.

Es un autor que conoce sus limitaciones. Se sabe de una conciencia social reducida. Es poseedor de una amplia cultura literaria, aunque paradójicamente se muestre humilde y pobre. Por último alude la posibilidad de lograr establecer cierto orden o armonía a la vida, a la civilización a través del arte y en especial a través de la literatura.

El habla de los habaneros

El lenguaje de la novela latinoamericana está hecho sobre todo de una visión muy honda de la realidad circundante, afirma Emir Rodríguez Monegal;³ en efecto, la novela actual utiliza las palabras no únicamente para decir hechos en particular sino también para transformar la realidad lingüística misma de la narración. Cuando se habla de novela generalmente se discuten personajes, anécdota, mensaje, arquitectura, como si la novela fuera la realidad, ignorando que la obra literaria es fundamental y primariamente una creación verbal.

En literatura el término "lenguaje" más que referirse al sistema general de la "lengua" se identifica con el concepto "habla" de un escritor o de un género. Por lo tanto, habremos de utilizar estos términos indistintamente para referirnos al *corpus* lingüístico que integra la novela *Tres tristes tigres*:

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. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como 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. (p. 9)

Con esta declaración de principio lingüístico, Cabrera Infante inicia su narración. Desde el primer momento está subrayando la importancia y la trascendencia que para él tiene el lenguaje como materia prima.

Cabrera Infante explica que su texto está en cubano, y en efecto, sin caer en la novela regionalista o costumbrista que añadía al final un imprescindible vocabulario con el significado de las palabras utilizadas, esta novela capta con sensibilidad y humor el habla de los habitantes de La Habana. Este escritor se plantea como un imperativo estético el habla cubana, de ahí que en todo momento y con cualquier personaje trate de captar la palabra viva, el discurso en movimiento, el lenguaje conversacional para convertirlo en literatura.

³ César Fernández Moreno (ed), *América Latina en su literatura*, México, Unesco, Siglo XXI, 1972. Este libro es recopilación de ensayos, e incluye un artículo de Emir Rodríguez Monegal: "Tradición y renovación", donde hace referencia al lenguaje de la novela latinoamericana.

Luis Gregorich, con bastante acierto, escribe:

El programa del escritor parece inclinarse hacia una forma dialectal y coloquial de la literatura, y el lector desprevenido se dispondrá, luego de este pórtico, a saborear una obra de tono localista y pintoresco, tal vez vagamente tradicional, en vista de que no hay ninguna otra referencia a su estructura y lenguaje. Con el correr de las páginas se advertirá con cuánta circunspección hay que interpretar la advertencia preliminar de Cabrera Infante y cómo su concepción del lenguaje hablado, en vez de erigirse en un recurso más de la técnica novelística se convierte en una de las piezas maestras de la poética de la novela "abierta".⁴

La obra literaria de Cabrera Infante está integrada por un conjunto de palabras que coinciden adecuadamente con el tema, material verbal que transforma al relato y lo traduce, por momentos, en un acto de creación lírica:

El valor poético de *Tres tristes tigres* está dado porque apela como unidad generadora del texto a un elemento fundamentalmente poético: el vínculo entre la forma fónica y el significado.⁵

Otra aportación de Cabrera Infante dentro de este aspecto, es la de liberar al relato de su forma tradicionalmente lineal que se apegaba a estructuras rígidas y a las categorías de serie y causalidad; al quebrantar el discurso lógico realiza variaciones y combinaciones sobre las palabras mismas emulando la creación poética.

Tres tristes tigres utiliza prácticamente todos los recursos de la creación poética para lograr una recreación oral del texto literario y acercarlo al lenguaje hablado.

En esta novela hay una gran preferencia por el aspecto fónico a expensas del encadenamiento lógico. Precisamente esta preeminencia enlaza al texto con las posibilidades de la música. (De ahí que en algún momento pueda hablarse de la recreación "cantada" del habla cubana.) Dentro de la novela se crea un acto de libertad al rescatar —de la música— la técnica de la improvisación para dar movimiento y plasticidad a una escritura que tradicionalmente es limitada por la sucesión lógica.

Otro aspecto digno de tomarse en cuenta es la utilización del monólogo, fórmula fundamentalmente dramática, cuya utilización:

propone siempre una intencionalidad realista de parte del autor ya sea que pretenda caracterizar al personaje a través de módulos lingüísticos o hacernos conocer "la intimidad del mismo a través del fluir de la conciencia".⁶

⁴ Véase: Luis Gregorich, "Tres tristes tigres, obra abierta", ensayo incluido en Jorge Lafforgue (ed), *Nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

⁵ Nicolás Rosa, *Crítica y significación*, Argentina, Galerna, 1970, p. 178.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

El monólogo es un recurso literario que tiene el valor de convertir al lenguaje en un hecho presente:

"Antes de tocar me miró las manos: tenía una media luna negra en cada uña. Bajé las escaleras otra vez." (p. 53)

La ventaja dramática de este recurso estriba fundamentalmente en el poder de incorporarse al movimiento de la lengua hablada y sus oscilaciones. En esta forma los múltiples monólogos de *Tres tristes tigres* adquieren un sentido dramático, logrando que la novela más que un relato de la vida nocturna de La Habana, se convierta en una representación dramática de aquellos personajes.

Entre las indicaciones iniciales de la novela el autor postula:

"Algunas páginas se deben oír mejor que se leen y no sería mala idea leerlas en voz alta." (p. 9)

En efecto, y a través del monólogo, que erige como la técnica narrativa por excelencia, Cabrera Infante logra realizar una descripción de diversas regiones lingüísticas de la capital cubana.

Los monólogos aparecen como el recurso fundamental de esta novela: la literatura y la música en los monólogos-diálogos de Silvestre y Arsenio, la lengua en los monólogos crípticos de Bustrófedon, el cine en los de Códac, la confesión sicoanalítica en un personaje incidental, las presentaciones autobiográficas en los debutantes, etcétera.

Al recurrir a una carta, unas conversaciones telefónicas, unas confesiones, unas descripciones en primera persona, unos recuerdos, el autor está utilizando múltiples medios para desarrollar una constante variación de primeras personas donde se manifiesta un predominio de la lengua hablada.

Guillermo Cabrera Infante intenta convertir en literatura diversas situaciones del comportamiento lingüístico: habla de criollos, mestizos, lengua culta, lengua popular, lengua especializada de técnicos, todo para lograr una corporización de diversas formas de habla en una sola: el habla habanera. Así, al mismo tiempo que existe una alusión sociológica, aparece fundamentalmente el afán de mostrar diversas situaciones del comportamiento lingüístico.

La novela utiliza diálogos, pero generalmente éstos desembocan o se transforman en auténticos monólogos que están diseminados a través de todo el texto. El monólogo se encumbra en la forma primaria y elemental de esta creación, perdiendo poco a poco sus nexos lógicos para convertirse en un "verdadero delirio patológico del lenguaje", ⁷ perturbación llevada a sus últimas consecuencias en las palabras y pensamiento de Bustrófedon.

⁷ *Ibid.*, p. 197.

En este caso el monólogo se transforma en el comienzo del silencio o de la locura alejándose del principio de comunicación.

Tres tristes tigres tiene un gran valor significativo puesto que trata de realizar un juego donde el lenguaje logra una desarticulación, sin embargo, y a pesar de esto, se conserva una estructura lógica que entrega esa intención destructora. Así, una forma eminentemente destructiva, que rompe las rígidas estructuras del lenguaje y del relato tradicional, se convierte también en una novela que alude a otra destrucción, la de La Habana prerrevolucionaria.

La novela de Cabrera Infante recurre a una gran cantidad de formas de lengua: el clisé o cliché, los tópicos o asuntos de conversación, los estereotipos, la negación del sentido, las onomatopeyas, los proverbios surrealistas, el uso de lenguas extranjeras, la pérdida de significación, la degeneración del lenguaje en pura asonancia. La utilización de estos elementos deja ver una ruptura intencionada del sentido lógico del lenguaje, pero simultáneamente observa una actitud crítica para este material lingüístico.

La desarticulación del lenguaje se realiza a través de dos planos fundamentales: el nivel semántico y el nivel fónico, aunque en ocasiones esta desarticulación se mezcla y se realice en los dos conjuntamente.

Desde el punto de vista semántico el autor se plantea el equívoco como postulado central de su obra. Constantemente aparecen palabras que pueden interpretarse de diversas maneras o con diversos sentidos. El propio autor señala que el lenguaje es ambiguo porque la vida es esencialmente equívoca.

Cabrera Infante utiliza esta idea como *leit motiv*, y empieza a desarrollar diversos procedimientos para lograr la desarticulación en el aspecto semántico, así se rompe la sucesión de significación por una cadena de asociaciones —libres en ocasiones, por opuestos en otras, etcétera. Otro procedimiento es la homonimia, con lo cual crea dentro del mismo texto dos planos de significación: dislocación de sentido por asociación de contrarios, desplazamiento semántico apoyado en un barbarismo —idiotismo o grafía incorrecta.

El sistema fónico se disloca también mediante el uso de diversos y múltiples procedimientos: valoración fónica del lenguaje, simple asociación fónica, acoplamiento de fonemas, juegos verbales por contigüidad de sonido, juegos verbales con destrucción total de sentido, revolución de refranes, transcripciones fonéticas, juegos de doble sentido con los nombres propios, sucesiones silábicas y aliteraciones. En fin, resulta inagotable la serie de recursos con los cuales Guillermo Cabrera Infante subvierte el nivel fónico. La utilización de trabalenguas, retruécanos, equívocos y parodias del lenguaje, mediante palabras compuestas por fonemas similares ubicados simétricamente por cercanía, o las simetrías invertidas, dislocan el suceder narrativo para ubicarse como centro del discurso.

Cabrera Infante crea una alquimia, un universo mágico donde las pala-

bras aparecen como elementos musicales, fónicos, cargados de pura expresividad y, en ocasiones, despojados de toda significación.

Aparece un uso lúdico del lenguaje, donde el autor impone sus propias leyes, sus propias reglas que, ocultas bajo la gran tensión que tiene el texto, apenas se perciben en la alteración de estructuras al nivel de fonemas y de palabras, y muy raramente al nivel de la sintaxis.

Esta problematización del valor del significado de las palabras tiene su relación correspondiente dentro del plano del lenguaje narrativo en el equívoco. Los personajes están dominados por un afán de hacer ambiguas sus actitudes, palabras y acciones.

La novela, entonces, se instaure en una fiesta verbal de la ambigüedad, del equívoco, del doble sentido; por un lado rompe el género narrativo y lo hermana con el poético, pero también hace que las palabras rompan sus significados para postular nuevas significaciones. Así, al mismo tiempo que destruye, crea. Creación como destrucción.

Otro de los grandes aportes de Cabrera Infante es la recuperación de la lengua hablada dentro de la literatura, pero con un sentido profundamente nuevo, hecho que con gran precisión señala Ángel Rama:

permitiendo abordar una nueva fórmula donde la clave operativa recayó en la sintaxis y donde el funcionamiento de la lengua hablada absorbió íntegramente el discurso literario, tal como ocurrió en los *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Habiéndose agudizado —por haberse objetivado— la percepción del habla y habiéndose elaborado su análisis, la captación no atendió a irregularidades fonéticas ocasionales sino a su estructura general, a la expresividad social e individual que transparentaba, a la proximidad y verdad realista que proponía a la comprobable objetividad que se desprendía del discurso literario pero que no impedía —para el uso de articulaciones y variables— una reveladora incursión en la subjetividad.⁸

Cabrera Infante es el creador de una novela donde surge un nuevo lenguaje, que no es el español, sino una derivación de éste, el cubano. En este nuevo lenguaje está manifiesta la necesidad de expresarse en un idioma original y propio. Así, Cabrera Infante se convierte en “un altísimo artífice del lenguaje”⁹ y busca dentro de la realidad cotidiana de Cuba los elementos fonéticos, sintácticos, lingüísticos que pudieran dar a su idioma un tinte especial, un rasgo de identidad entre el hombre y su realidad. Entre el cubano y su ambiente, a través de un lenguaje propio.

Finalmente podemos incluir dentro de esta valoración del lenguaje en la obra de Cabrera Infante la siguiente referencia, que puntualiza la relación del escritor con el lenguaje:

⁸ Ángel Rama, “La literatura Hispanoamericana en la era de las máquinas”, en: *Revista de la Universidad*, vol. xxvi, núms. 6-7, febrero-marzo 1972.

⁹ Lafforgue (ed), *op. cit.*, p. 244.

el hombre se encuentra en medio de la tensión creada por la lengua receptiva y creada. El hombre no crea nada de la nada, sino que se recrea a sí mismo y al mundo por la lengua materna, con la que se ha formado, se forma y forma el mundo.¹⁰

Topografía de tu infierno

Cabrera Infante tiene un definido y cabal sentido del espectáculo —circo, música, teatro, cine, cabaret, etcétera— sentido que transmite a sus vivencias y a su literatura. *Tres tristes tigres* es en realidad un espectáculo de gran vitalidad y fuerza. Esta novela es una obra llena de escenarios, maquillajes, máscaras, vestuarios, pero dentro de toda esa ficción se transparentan verdades, desnudeces, intimidades y realidades.

Esta novela construida a la manera de un gran evento, se identifica con el *show* del Tropicana; en un principio el propio autor comienza la novela con un prólogo donde se anuncia este suceso. De inmediato se observa que su preocupación formal no coincide con la del relato tradicional, por el contrario, y en rigor *Tres tristes tigres* puede conceptuarse como una novela experimental y abierta.

Difícilmente puede traducirse la estructura tan peculiar que concibió Cabrera Infante para su novela; sin embargo, trataremos de explicar —lo más objetivamente posible— la forma en que está construida.

En primer término debemos señalar que el núcleo central de la novela lo constituye la narración que hace un grupo de individuos sobre sus conflictos, aventuras o problemas en la vida nocturna de La Habana. Un fotógrafo, un actor, un músico y un escritor nos relatan sus andanzas cotidianas en ese submundo de la farándula y del regocijo cubano. Alrededor de estos personajes están contruidos los diferentes tópicos de la novela.

Tres tristes tigres —como lo mencionamos— se inicia con un “prólogo” en el cual se explica el espectáculo del *Tropicana* —y entre líneas el argumento de la novela y la situación de una región de la realidad cubana precastrista.

La segunda parte, que se denomina “Los debutantes”, contiene siete relatos —todos de técnicas muy diferentes— donde el autor muestra los personajes más destacados de la novela. La mayoría de estas presentaciones se sitúan en el pasado —infancia y adolescencia de los protagonistas— y el resto en el momento más decisivo de su vida, y del cual depende su situación posterior dentro de la vida noctámbula donde se ubica la novela. Estos debutantes vuelven a aparecer en los diversos capítulos de la obra; finalmente, esta parte termina con una significativa hoja negra que marca el fin del capítulo, pero al mismo tiempo señala el principio de ese ámbito oscuro y difícil que constituye el mundo artístico y bohemio de estos personajes.

¹⁰ Bernard Delfgaauw, *La filosofía del siglo XX*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1965, p. 190.

A continuación aparecen dos grandes líneas narrativas que habrán de estar presentes en toda la narración: "Ella cantaba boleros" (serie de relatos donde se cuenta la vida, descubrimiento, triunfos de Estrella Rodríguez), esta parte está integrada por ocho partes, más el "epílogo" de la novela (donde se narra la muerte de esta cantante). El otro eje que aparece en la novela es un conjunto de sesiones psicoanalíticas (de primera a oncená); cada uno de estos relatos tienen su unidad propia, pero como el grupo anterior tiene también una secuencia (esta serie cuenta once sesiones con un psicoanalista a través de las cuales una exactriz elabora un relato autobiográfico). Tanto "Ella cantaba boleros" como la serie psicoanalítica están dispuestas a través de todo el relato, y al mismo tiempo que interrumpen la línea narrativa sirven como elementos de unión, especie de canavá dentro de toda la novela.

Entre aquellos dos ejes aparece un capítulo, el tercero, llamado "Seseribo", en el cual se relatan —fundamentalmente— las actitudes y las circunstancias que se refieren a Eribó, el músico. A su vez este capítulo está subdividido en siete partes.

También intercalado aparece "La casa de los espejos" (capítulo cuarto), formado por dos secciones, donde se relata el encuentro de Arsenio y Silvestre con dos modelos, y las relaciones que establecen.

El capítulo número cinco corresponde a "Los visitantes", elaborado en cuatro unidades (Historia y reparos, Cuento y correcciones). En este capítulo se narra un fin de semana de un matrimonio norteamericano. En rigor, las cuatro partes relatan el mismo hecho con mínimas diferencias, y visto a través de dos relatores: Mr. y Mrs. Campbell.

"Rompecabeza", es el capítulo sexto, éste trata solamente de hacer un homenaje a Bustrófedon, para lo cual explicará quién es Bustrófedon y se presentarán múltiples juegos de palabras, poemas sin sentido, canciones, ilustraciones, analavalanas o palíndromos, en fin, una serie de juegos —lingüísticos la mayoría— que inventaba Bustrófedon.

El gran sentido humorístico de Cabrera Infante se demuestra cuando escribe el capítulo séptimo: "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes", donde podemos observar el sentido bromista y crítico de este autor al realizar un homenaje —y de paso una desacralización— de los más destacados escritores contemporáneos de Cuba.

Se puede afirmar que el capítulo octavo "Algunas revelaciones", constituye una prolongación de *Rompecabeza* pues prosigue con la misma tónica: presenta tres hojas en blanco; un par de hojas, una normal y la otra reflejando el texto de la primera como si fuera un espejo, y otro los pro —y contra nombres.

Uno de los capítulos más amplios —y menos dinámicos— es el llamado "Bachata" (capítulo noveno); en él, a través de veintidós subdivisiones, Arsenio y Silvestre entablan un interminable diálogo. Hablan de la

ciudad, sobre diversos autores musicales y literarios, política, lugar de origen, recuerdos de sus amigos, los sueños y las interpretaciones de los sueños. Describen los carteles que aparecen por la ciudad y diferentes sitios —bares, playas—; evocan películas, intercalan un extraño subcapítulo: "Confesiones de un comedor de gofio cubano", ¹¹ que nuevamente por las ideas absurdas e incoherentes se relacionan con Bustrófedon; presentan problemas de teoría literaria; critican y comentan a diversos escritores: Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Scott, Styron, Güiraldes, Salvador Bueno, Imbert, Nabokov, Huxley, Mann, Azorín, Unamuno, Carpentier; hablan además sobre la traducción, sobre inventos, etcétera. Debemos añadir que este capítulo "Bachata" se desarrolla durante un recorrido por La Habana y sus alrededores.

Después de observar la disposición de las diferentes partes de la novela podemos afirmar que el autor tuvo una gran preocupación y demasiado cuidado en elaborar esta forma abierta. La novela está integrada con diferentes relatos, independientes uno de otro, pero también integrando un gran conjunto narrativo. Noe Jitrik al referirse a la estructura de esta novela dice:

...se aplica una diversidad de procedimientos que podrían tal vez reducirse a uno solo: acumulación yuxtapuesta de relatos, y por lo tanto de narradores. De a poco se va incorporando una acción, gracias a esos narradores que componen un grupo, por cierto, pero en el cual ninguna mirada se aleja privilegiadamente; todos empiezan a contarse a sí mismos —confesión— y por eso son protagonistas alternativamente con lo que muestran no tanto una tendencia a igualar a los personajes —que también lo hacen— como un principio, que no hay diferencia entre narrador y personajes, que las funciones son intercambiables. ¹²

De lo que se desprende que el procedimiento fundamental se traduce en una acumulación de relatos, narrados por diversos personajes que asumen la función de relatores de su propia vida.

Otro autor que se ha preocupado por realizar algunas anotaciones sobre la forma de construcción de *Tres tristes tigres* es Emir Rodríguez Monegal:

Toda su novela tiene sentido sólo si se la examina como estructura lingüístico-narrativa... *Tres tristes tigres* está contada por sus personajes mismos, o tal vez habría que decir por sus hablantes, ya que se trata de un *collage* de voces. Discípulo evidente de Joyce, Cabrera Infante no lo es menos de Lewis Carroll, otro gran manipulador del lenguaje, y de Mark Twain que descubrió (antes que tantos) un tono de voz hablado para el diálogo de sus personajes. La estructura lingüística de *Tres tristes tigres* está hecha, desde el título, de todos los significa-

¹¹ "Gofio (m) (T. en Argen., Bol., Cuba y Ecuador). El maíz tostado y molido en polvo, a estilo del trigo en Islas Canarias". Augusto Malaret, *Vocabulario de Puerto Rico*, Nueva York, Las Américas, 1955.

¹² Noe Jitrik, "La literatura como experimentación", en: Fernández Moreno (ed), *op. cit.*, pp. 233-234.

dos posibles de una palabra, y a veces de un fonema, de los ritmos de la frase, de los retuécenos verbales más inauditos. Discípulo de aquellos maestros pero sobre todo discípulo de su propio oído. Cabrera Infante ha aportado al cuerpo de su novela cosas que no vienen de la literatura sino del cine o del jazz y la música cubana, integrando los ritmos del habla cubana con los de las músicas más creadoras de este tiempo o del arte cuya persuasión visual nos ha colonizado a todos.¹³

Es decir Cabrera Infante crea una estructura donde los planos narrativos dependen también de las formas verbales que van surgiendo en el relato. Al mismo tiempo que rompe con el narrador único, la estructura de *Tres tristes tigres* responde a una combinación de diversos factores: el lenguaje —con todas las posibilidades semánticas y fónicas que pueden generar—, los diversos relatos y los varios narradores que cuentan esta singular novela.

Luis Gregorich afirma que esta novela está conformada por una estructura libre y dependiente a la vez, que contiene un reguero de significaciones múltiples, y que puede entenderse como un objeto sumiso, rebelde e inaprensible, que constituye un desafío para el lector.¹⁴

De acuerdo con los principales lineamientos que plantea Humberto Eco para caracterizar a la obra abierta,¹⁵ podemos afirmar que estas características coinciden con *Tres tristes tigres*. Lejos de tener un solo sentido, un carácter unívoco, la trama está construida de tal manera que puede interpretarse de diversas formas. Esta interpretación depende, en última instancia, del lector. En segundo término aparece la ambigüedad como sistema, ambigüedad consciente, evitando presentar un sentido único, definido, expreso, claro o manifiesto.

Para poderle dar plenitud a la ambigüedad el escritor recurre a distorsiones, superposiciones o repeticiones de elementos del lenguaje para estructurar una obra multívoca. Aparecen los relatos simultáneos, *collages*, juegos de palabras, etcétera, todo esto con el fin de lograr una multiplicidad de posibilidades no únicamente de lectura —en cuanto al orden de la novela— sino en el lenguaje y la experiencia estética.

La obra abierta —en este caso *Tres tristes tigres*— no tiene un solo sentido de una sola dirección de autor a lector, sino que integra un triángulo: autor, lector y obra para inventar sus propios estímulos y sus propias respuestas, complementándose y enriqueciéndose mutuamente. En rigor, la obra abierta a través de dinamismo y energía pretende la creación y comunicación artística del hombre y la sociedad contemporánea. Hecho que, desde nuestro punto de vista, cumple con creces *Tres tristes tigres*.

¹³ Véase: Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", en: Fernández Moreno (ed), *op. cit.*, p. 162.

¹⁴ Luis Gregorich analiza en "Tres tristes tigres...", este aspecto de la novela. Véase: Lafforgue (ed), *op. cit.*, p. 241-264.

¹⁵ *Ibid.*, p. 241-264.

TESTIGOS DE LA REALIDAD CUBANA

La cofradía nocturna

Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios. (p. 9)¹

Con la idea anterior Guillermo Cabrera Infante inicia los preámbulos de su novela. Sin embargo, esta cita se podría cambiar y afirmar que los hechos están tomados de la imaginación y que finalmente, y sobre todas las cosas, son resueltos como reales. En efecto, el autor elabora su novela *Tres tristes tigres* con una gran cantidad de elementos captados de la realidad física circundante; esto es, la obra puede comprenderse como un reflejo de su propia experiencia. Experiencia personal que implica un gusto, una selección y, por qué no decirlo, una discriminación. Asimismo podemos percibir una actitud del autor frente al hombre y una relación con el mundo que lo rodea.

En su relato, Cabrera Infante encumbra la vida nocturna de La Habana al nivel más importante y, precisamente, en ese círculo delimitado e iluminado a la perfección, mueve todos los elementos que integran su novela. Cabe aclarar que, en ocasiones, el autor escribe sucesos fuera de esa unidad —ya sea geográfica o temporal— pero, al final el personaje o la situación desemboca en el núcleo antes señalado: la vida nocturna de La Habana reseñada por un grupo de personajes que integran una verdadera cofradía de la noche.

En primera instancia, cabe destacar, porque el autor así lo muestra y lo señala, al país y a la ciudad. Esta preocupación, debemos anotar, no puede traducirse como un simple afán nacionalista ni como una reflexión sociológica, o como una denuncia político-social; se debe entender como la reflexión personal que un escritor hace del ámbito en que vivió y en el cual sitúa a sus personajes.

La ciudad apareció de pronto, blanca, vertiginosa. Había nubes sucias en el cielo, pero el sol brillaba afuera y La Habana no era una ciudad, sino el espejismo de una ciudad, un fantasma. (p. 181).

¹ Véase nota 1 del capítulo III.

Dos adjetivos con relación a la ciudad aclaran el sentido descriptivo de la cita anterior. Vertiginosa es aquella que causa o que padece perturbaciones del juicio en forma pasajera y repentina. Y blanca es una referencia al color, pero también al valor de pureza que produce al escritor. Ambos adjetivos opuestos, aunque simultáneamente integrados en un solo centro: La Habana. Pero la contradicción se expande: nubes sucias, sol brillante, todo para concluir en los conceptos espejismo y fantasma. El primero se traduce como un fenómeno óptico que entrega una imagen invertida, pero que también significa ilusión; fantasma es una visión que se produce en los sueños o en la imaginación desbordada, e igualmente es la imagen, la ilusión de un objeto que queda impreso en la fantasía.

Detrás de todo esto, Cabrera Infante tratando de captar y transmitir ese mundo en el que vivió y que de alguna forma trata de reelaborar. En esta novela el autor hace múltiples referencias a Cuba —en algunos momentos, al país en general, en otros exclusivamente a la capital— por lo cual se puede afirmar que una de las intenciones más sobresalientes es la captación de la realidad cubana.

Esta obra narrativa, como señalamos anteriormente, fue publicada en 1967, escrita durante los primeros años de la Revolución, y situada en la época prerrevolucionaria. Los niveles que alude se ubican preferentemente en un ámbito artístico y bohemio. Por esto, la imagen que capta, lo señalamos párrafos antes, es fantasmal, sucia, producto de un espejismo.

La actitud del escritor, en todo momento, es vigilante y reflexiva, así cuando cede la palabra a Arsenio Cué dice:

Con la copa o sin la copa, con ropa o sin ropa, no hay quien aguante este clima. Este era su tema musical. Con él iniciaba sus diatribas sonoras contra el país, la gente, la música, los negros, las mujeres, el subdesarrollo todo. Se despedía con el mismo tema en voz resonante de actor. (p. 100)

Cuando afirma "no hay quien aguante este clima" la alusión podría ser única y exactamente a la medida en grados del clima del país. Pero es eso y algo más. Lo inaguantable, lo insoportable abarca también el contexto social que existía antes de la caída de Bautista.

Ese día me dijo que Cuba (no Venegas, la otra) era solamente habitable para las plantas y los insectos y los hongos, para la vida vegetal o miserable. La prueba era la pobre vida animal que encontró Colón al desembarcar. Quedaban los pájaros y los peces y los turistas. Todos ellos podían salir de aquí cuando quisieran. (p. 100)

El autor se circunscribe a presentar comentarios de su país, pero en esos comentarios existe una actitud absolutamente crítica. Que sea la voz de un actor, que el país sea habitable únicamente para plantas, insectos y hongos, es una forma de negar la existencia del ser humano en esa localidad geográfica. O, en el mejor de los casos, de metaforizar su existencia: vegetativa, animal o parasitaria, a estas equivalencias reduce la existencia del hombre.

Habla también de la presencia de turistas, pájaros y peces que aparecen circunstancialmente en la isla. No habitan en ella, están temporalmente. La vida humana no existe, por lo menos la vida humana como la entiende el actor Arsenio Cué. Las condiciones climáticas, afirma el actor, son pésimas, pero habrá que añadir que no únicamente éstas, sino todas —las económicas, políticas, sociales, morales—, como se manifiestan a través de todo el desarrollo de la novela.

Tres tristes tigres se inicia con un memorable prólogo donde el anunciador-animador explica el espectáculo del *Tropicana*, el cabaret más famoso de Cuba y, en aquel entonces, uno de los más importantes del mundo. Este prólogo tiene un doble aspecto: por un lado está anunciando estrictamente la función de ese centro nocturno, pero también tiene un carácter alusivo en cuanto se anuncia “¡arriba el telón! ...Curtains up!” (p. 19) y al pasar a la página siguiente la novela comienza. Es decir, sirve de introducción, de prólogo a toda la novela. El paralelismo entre la variedad del centro nocturno y el espectáculo de la vida real de los protagonistas es evidente. Dentro de la narración se viene a confirmar lo mencionado en el prólogo:

Se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso ... They will take you all to the wonderful world ... y extraordinario ... of supernatural beauty ... y hermoso ... of the tropics. ... El trópico para *ustedes* queridos compatriotas. ... ¡El Trópico en Tropicana! (p. 15)

El espectáculo del *Tropicana* —the most fabulous night-club in the world— es una diversión fundamentalmente para extranjeros norteamericanos y para cubanos de clase pudiente. “Maravilloso y extraordinario” dice el anunciador al espectáculo del *Tropicana*; pero sabemos que, al igual que el *Tropicana*, los centros nocturnos sirven de núcleo de la novela donde se recogen o confluyen las personalidades más representativas de la novela, pero también de la vida que se está novelando.

El autor prosigue con un dinámico y amplio sistema de alusiones, entre las cuales muestra una Cuba muy bien definida:

...ese sonido de orquesta de cabaré malo cubano que quiere parecer Kostelanetz a todo trance y que deprime más saber que ya estoy hablando como Cué y como Eribó y como los otros seis millones de habitantes de esta isla de músicos solistas que se llama Cuba. ... (p. 272)

En este comentario se trasluce el sentimiento de soledad —solo, solista— que según lo manifiesta el autor aparece en el pueblo cubano. Cada uno de los habitantes de los seis millones que integran la nación cubana toca su propia música, cada uno constituye su propia orquesta, es su propio intérprete.

El novelista, para configurar y explicar con otros elementos y a través de otro símbolo la idea que tiene de Cuba, dice:

Ella se llama ahora Cuba Venegas que parece ser un nombre que vende según nos dijo ella, pero a mí no me preguntes qué es lo que vende... (p. 31)

Debemos aclarar que Cuba Venegas es una modelo, cuyo nombre real es Gloria Pérez; este cambio de nombre sobreviene cuando Gloria, joven de origen provinciano, arriba a la ciudad. Entonces, por motivos comerciales, artísticos, artísticos y eufónicos, Gloria deja de serlo para convertirse en Cuba Venegas. Pero este hecho anecdótico, tal como lo plantea el autor, puede traducirse en una actitud común de muchas jóvenes de la provincia cubana, entonces esta circunstancia adquiere un valor real en cuanto está reflejando un problema social. "Dice bien clarito, tome lo que toma Cuba..." (p. 31). En esta forma, cuando el autor utiliza el nombre de Cuba, lo hace en diversos planos y simultáneamente con varias connotaciones. Cuba es una modelo, Cuba es un país, Cuba es la mujer que posa para el anuncio o comercial de cerveza "La Polar", Cuba es una gran concentración de centros nocturnos,

Y miré por el espejo parapetado tras la muralla de botellas y vi a Cuba, entera como está, más alta y más bella y más puta que nunca... (p. 272)

Guillermo Cabrera Infante habla en primera instancia de la modelo, pero la adjetivación y el significado mismo del nombre establece una fusión: el país y la mujer. Así, la referencia es simultánea; cuando afirma Cuba más alta, más bella, más puta sabemos perfectamente que se refiere a su país, incluyendo a la modelo. Dentro de este mismo juego de ampliación de metáfora, el novelista reconoce:

Cuba tú eres el centro de mi caos ahora pensé y no se lo dije pero lo supo porque le estaba cogiendo un seno (...) y decidí sumergirme en la garganta de Cuba entre sus senos que salían solos de la blusa bajo el sobaco sin afeitarse. (p. 273)

Nuevamente el texto se relaciona con Cuba la modelo —senos, garganta, blusa, sobaco—, pero la connotación se expande y estos elementos particulares cobran una dimensión diferente al afirmar: "Cuba tú eres el centro de mi caos". Y la doble significación vuelve a repetirse.

Cuba Venegas representa, de alguna forma, un gusto, un tipo de sensibilidad, simboliza un tipo de cultura:

Cuba me recuerda a Olga Guillotina que es la cantante que gusta más a esa gente que le gustan las flores artificiales y los vestidos de raso y los muebles tapizados en nylon... (p. 274)

El humor cáustico del escritor sirve para caracterizar a esa modelo y al mismo tiempo para criticar las preferencias de un determinado grupo de gente. Sin embargo, expone los motivos por los cuales le gusta esta mujer:

...por otras razones que no son su voz que no son su voz precisamente que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar... (p. 274)

Las causas son puramente sensuales, carnales, físicas, concretamente lo que le gusta de Cuba Venegas es su cuerpo, su exterior, su concreción. Nada más. Cuando el autor logra trascender lo puramente externo y empieza a conocerla a través de su pensamiento, de su interioridad, concluye con este juicio pesimista:

Mucho mejor ver a Cuba que oírla, y es mejor porque quien la ve, la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla, nunca. (p. 278)

Estas ideas pueden, en rigor, aplicarse a su concepto del país, al cual, desde un punto de vista externo y superficial, ama; pero en la medida que reflexiona profunda e interiormente le resulta imposible.

Otro medio de representación del país se logra a través de una bebida local:

Pedí un mojito y me entretuve conteniendo, jugando, teniendo en las manos aquellas metáforas de Cuba, agua, vegetación, azúcar (prieta), ron y frío artificial. Todo bien mezclado y metido en un vaso. Da para siete (millones de) personas. (p. 321)

En efecto, dentro del mundo en que se sitúa y nos sitúa Guillermo Cabrera Infante, el mojito resulta metafórico por todas partes; por ser una bebida, elemento primordial de los habitantes de La Habana nocturna; por los ingredientes: agua, vegetación y azúcar prieta, que son las principales presencias naturales de la Isla; por el frío artificial, hielo, que en los centros nocturnos —lugares tan representativos— es el aire acondicionado. Para dar a la referencia un estilo más coloquial y depurar el humor, el autor concluye el texto a la manera de una receta: explica la elaboración, y sin precisar las cantidades, informa para cuántas personas alcanza. Y la metáfora cubre, a través de un paréntesis, a toda la población del país. Así como una mujer —modelo, prostituta, cantante— cambia su nombre por el de Cuba para crear un símbolo; el mojito —bebida común y corriente— es transformada por el autor en un acertadísimo equivalente del país cubano.

No podía faltar en la definición de la capital, el concepto de una gente humilde. En una extraordinaria carta incluida en "Los debutantes" aparece la siguiente expresión:

Como te iba diciendo esa hija tulla se ha buuelto buena perla aquí en La Habana que es una ciudad pernicioso para la jente joven y sin esperiencia... (p. 30)

Si bien este concepto emana de una clase socialmente pobre, la idea de negatividad coincide, aunque el autor no se la haya propuesto, con la idea general que señorea en toda la novela.

Finalmente, la valoración de Cuba que entrega Cabrera Infante a través de ese grupo noctámbulo, resulta triste y deprimente, pues en su afán de transmitir una visión personal de su país, no alcanza a ver algo más allá de su "caos concéntrico" que contiene *Las Vegas*: un mojito y una mujer.

Un matrimonio norteamericano

¡Honey, this is the tropic! (p. 173)

Después de haber visto cómo el escritor expresa su concepto del país a través de los propios cubanos, veamos ahora cómo utiliza a los turistas, personajes tan comunes en la década de los años cincuenta, para darnos a conocer otro aspecto de Cuba.

En la novela aparece un capítulo: "Los visitantes", que reúne dos narraciones similares y sus variantes: el primero "Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell" y con el mismo argumento, el segundo "El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell".

En este capítulo Mr. Campbell narra sus experiencias de un viaje con su esposa a la Isla de Cuba; simultáneamente, ella lo corrige en las dos versiones. Independientemente del recurso técnico de la narración —recurso que presenta grandes perspectivas a la narración—, el texto contiene una visión de La Habana a través del turista norteamericano, sin lugar a dudas el más importante en esa época: "Todo le parecía encantador: la encantadora pequeña ciudad, la encantadora bahía, la encantadora avenida frente al muelle encantador." (p. 173)

Encantador, es la expresión que resume el pensamiento de Mrs. Campbell, de lo cual se puede deducir el nivel intelectual y cultural de los visitantes. Los comentarios de este matrimonio se van sucediendo uno tras otro, y en cada uno de ellos vemos algo sustancial para formarnos la idea de sus intereses y su concepción de este subdesarrollado país:

Al borde del muelle había un grupo de estos encantadores nativos tocando una guitarra y moviendo unas marugas grandes y gritando unos ruidos infernales que ellos debían llamar música. (p. 173)

Este pasaje refleja con mucha claridad la mentalidad norteamericana del turista medio que desconoce, por un lado el sentido musical del cubano; aunque también puede reflejar, con certeza, la calidad musical de esos conjuntos callejeros.

Parte muy importante de esta visión turística es la participación, incipiente y primitiva, de los cubanos en la "industria" turística:

También había como decorado para la orquesta aborigen una tienda al aire libre que vendía frutos del árbol del turismo: castañuelas, abanicos pintarrajeados, las

marugas de madera, palos musicales, collares de conchas de moluscos, objetos de barro, sombreros de paja dura y amarilla y cosas así. (p. 173-174)

Lo anterior hay que sumarlo al paisaje cubano visto por el turista; en estos objetos radica para ellos, la cubanidad, lo auténtico, lo folclórico, etcétera.

Los turistas que presenta Cabrera Infante son típicos; a través de los dos relatos se puede concebir con bastante claridad su lenguaje —sobre todo en el segundo relato—, valores, gustos y mentalidad. Así, cuando este matrimonio se encuentra con un limosnero: "...era uno de estos mendigos profesionales que abundan en estos países..." (p. 173). Su actitud como se puede observar no tiene ningún valor crítico ni humano; simplemente emiten el hecho escueto, sin ningún análisis. Centro de este mismo aspecto, no podía faltar el comentario, tan trillado pero tan cierto, de la amabilidad latinoamericana:

Pedimos un taxi y algunos nativos —más de los convenientes— nos ayudaron con las maletas. Mrs. Campbell estaba encantada con la proverbial gentileza latina. Inútil decirle que era una gentileza proverbialmente pagada. (p. 174)

Hay que marcar la constante suficiencia económica que manifiestan, y cómo las constantes referencias a un país subdesarrollado, turístico por excelencia, evocan no únicamente a la Cuba batistana, sino que reflejan también a los países latinoamericanos.

Inicialmente este matrimonio se limita a realizar sus compras en el muelle, y a conocer y disfrutar el hotel: "Si alguna cosa han aprendido los cubanos de nosotros es el sentido del confort y el Nacional es un hotel cómodo y mucho mejor todavía, eficiente." (p. 175)

Después conocen la importantísima *Rampa*, calle central de las actividades nocturnas, visitan, además, las tiendas y observan las personas que transitan por esa zona. También van al cine a ver *Baby Doll*; de todo lo anterior podemos concluir lo intrascendente de sus gustos y aficiones.

Por la noche y acompañados por el chofer-guía-consejero físico, este Virgilio del infierno de la noche, son conducidos al inevitable y esperadísimo *Tropicana*:

Para la Sra. Campbell habíamos llegado al límite, al acmé, al summum: el hábitat del salvaje sofisticado: selva, lluvia, música, comida, silvestre pandemonium —y ella estaba, simplemente, encantada. (p. 189)

Después de este sitio que a Mr. Campbell no le sugiere nada más que mujeres semidesnudas y cantantes que gritan sus estúpidas canciones, prosiguen su excursión nocturna. El paseo de fin de semana de este matrimonio norteamericano se complementa con un viaje a la Playa Varadero. En síntesis, los centros nocturnos, la pornografía, las playas, las

bebidas, era lo que los turistas norteamericanos buscaban y lo que la Cuba de entonces ofrecía a sus turistas.

Sin embargo, la fisura no se hace esperar; todo el ajetreo y decadencia que viven estos turistas durante el fin de semana contrasta con una espléndida mañana dominical que pasan en la vieja Habana:

Todo estaba muy callado y me gustó. La atmósfera antigua, civilizada del domingo, allí en la parte vieja de la ciudad. (p. 178)

Esa mañana excepcional se une a las correcciones que hace Mrs. Campbell y nos reconcilia con esta Habana y también, por qué no, con este insulso matrimonio:

Navegamos por entre edificios de espejos, reverberos que comían los ojos, junto a parques de un verde intenso o quemado, hasta otra ciudad más vieja y más oscura y más bella. Un muelle se acercó lenta, inexorablemente. (p. 181)

Indiscutiblemente, esta visión reivindica La Habana prostituida y externa. Otro de los elementos revalorados es la música, aspecto tan definido por Mrs. Campbell en sus relatos, es apreciada por los reparos de su esposa que la dota de un valor diferente:

Es cierto que la música cubana es primitiva, pero tiene un encanto alegre, siempre una violenta sorpresa en reserva, y algo indefinido, poético, que vuela arriba, alto con las maracas y la guitarra, mientras los tambores la amarran a la tierra y las claves —dos palitos que hacen música— son como ese horizonte estable. (p. 181-182)

Guillermo Cabrera Infante al presentar a este par de turistas, hace una sátira de ellos, un análisis del cual, en general, salen muy mal librados. Todo esto dicho en un tono de broma que hace más vital, pero también más cruel la narración.

Finalmente, se puede afirmar que el escritor transmite a través de los comentarios y experiencias de un matrimonio norteamericano una visión de Cuba. Esta imagen, producto de una visita de tres días, resulta superficial, frívola y, en última instancia, pobre; pero lo más interesante y lo más dramático es que este mundo del centro nocturno y del turista haya coincidido —casi totalmente— con la vida cotidiana de los demás personajes y con la propia situación social de los habitantes de aquella Habana. Después de esta doble testificación de una Habana desaparecida y profundamente evocada, veamos otros aspectos para configurar de manera más amplia la imagen de este mundo cubano elaborado por Cabrera Infante.

ELEMENTOS DE LA REALIDAD

Sociedad y cultura

La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos: en una conciencia del presente. Todo lo que es actual, contemporáneo, ligado al momento presente, es de significación y valor especial para el hombre de hoy, y, una vez que se está lleno de esta idea, el mero hecho de la simultaneidad adquiere nueva significación ante sus ojos. El mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato.¹

Precisamente esta conciencia del presente y la captación del ambiente que rodea al hombre son los sustentos principales que motivan la aparición del *arte pop*.

Los carteles cursis, los dibujos de las historietas para niños, los anuncios de la casas comerciales, etcétera, son los elementos que los artistas *pop* consideran indispensables para elaborar una visión de nuestro tiempo. Estos artistas realizan su trabajo cuidadosamente —pintando o pegando— reproduciendo carteles enormes de revistas o anuncios murales de la ciudad o la carretera. Recogen esos elementos comerciales y los elevan a un nivel artístico.

Roy Lichtenstein utiliza el material del *comic*, Wayne Thiebaud refleja exactamente sandwiches y rebanadas de pastel de cualquier cafetería; Tom Weselman utiliza mujeres anunciando productos comerciales. De acuerdo con la anterior, afirma Ida Rodríguez:

No hay ninguna posibilidad que exista otro mensaje que el más directo y vulgar. Así la gente podrá —dicen— nuevamente entender el arte.²

El *arte pop* muestra sarcásticamente el mundo comercializado, sociedad de consumo, de nuestro tiempo; en literatura se produce también esta injerencia, la novela *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante puede concepc-tarse como novela *pop*, donde van a aparecer gran cantidad de elementos

¹ Arnold Hauser, *Historia social...*, p. 293-294.

² Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, México, Pormaca, 1964 (Colección Pormaca, 1) p. 173.

de esta sociedad cuyos fines parecen ser la adquisición de productos a través del dinero.

La situación geográfica y política de Cuba respecto a los Estados Unidos, permite y obliga a los artistas cubanos a participar y hacer creaciones dentro de este movimiento artístico:

En Cuba la saturación de la cultura pop en los años cincuenta es tan grande que apenas estalla la revolución, dos narradores están más que maduros para traducir al cubano esa cultura. El primero (no sólo cronológicamente) es Guillermo Cabrera Infante.

Como aclaración y complemento de la nota anterior, el mismo autor, Emir Rodríguez Monegal, añade:

Pero hay que tener en cuenta asimismo la influencia de toda una cultura contemporánea de origen *pop*, que en Cuba (antes que en otros países de América Latina y simultáneamente con Inglaterra, Italia y Francia) había empezado a producir curiosas y originales mutaciones. La vecindad de los Estados Unidos, la ocupación imperialista de la isla, que son aspectos que desde un punto de vista político es muy legítimo lamentar, se convierten paradójicamente desde un punto de vista cultural en elementos de provocación y estímulo.³

En Cuba durante los años cincuenta y principios de los sesenta prolifera un gran movimiento cultural, que precisamente es uno de los que refleja Cabrera Infante en su novela *Tres tristes tigres*.

Esta novela recoge todo el mundo comercial y presenta a sus personajes y situaciones rodeados de este elemento. El autor hace ingresar, como presencias literarias, a todos estos objetos comerciales. Realiza una integración entre la vida diaria, cotidiana, comercial y su arte literario. La obra de Cabrera Infante es inagotablemente *pop*, recoge dentro de ella una gran multitud de productos que pertenecen a esta categoría e incorpora a su mundo literario toda la presencia de una sociedad de consumo.

La mención de cabarés y sitios de diversiones nocturnos constituye, sin duda alguna, una de las más amplias e indiscutibles presencias: Las Vegas, El Sierra, El Nacional, Bar Celeste, Café Nico, La Rampa, Cafetería Radio-centro, Pigal, Restaurant Humboldt Club, Bar San Juan, Club Tikoa, La Zorra y el Cuervo, El Edén Rock, La Gruta, La Cibeles, El Colmao, Hotel Flamingo, Flamingo Club, El Encanto, Capri, Habana Yatch Club, Vedado Tennis, Casino Español, Focsa, Maraka, Kimbo, Sanyor, Escondite de Hernando, Pastores, Two Brothers, Don Quixote, México, Piloto, Bar Lucero, Saint Michel, Casino Parisien, El Chori, El Club, El Bilmor, Saint John, Mitio, Infanta, San Lázaro, etcétera, interminable lista que nos remite a ver la importancia de estos sitios dentro de la novela.

³ Emir Rodríguez Monegal, "Notas sobre (hacia) el boom" (3) en: *Plural*, núm. 8, p. 12.

Lukács, para ejemplificar el arte decadente o vanguardista, menciona un pasaje de la novela *Mr. Smith*, de Bromfield, donde aparecen presencias similares:

Vemos cómo describe el recuerdo de una excursión realizada por su héroe (borrachera, fornicaciones, etc.) huyendo de la vaciedad de la vida familiar: Cuando recuerdo este viaje me viene siempre la impresión de uno de esos cuadros surrealistas en los que todo el paisaje está formado por una maraña de callejuelas, con letreros de neón cegadores, anunciando El Genio Alegre, El Salvaje, etc...⁴

La excesiva proliferación y la creciente necesidad de estos lugares, refleja perfectamente el tipo de personajes que actúan en la novela. Una parte de la vida cubana prerrevolucionaria está formada por individuos que habitan un universo decadente, y que quizá sean incapaces de adaptarse a otro.

Esta novela se convierte en una crónica de la vida nocturna de un grupo social acostumbrado al alcohol, la prostitución, las diversiones; de ahí la importancia de los *night clubs* y de toda esa relación. El autor menciona el *chowcito*, lugar que viene a dar una idea más completa de la actitud creadora del novelista y del grupo de personajes que aparecen en ella:

...era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando hace rato o entrando al trabajo ahora mismo, todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche. (p. 64)

Otros elementos que configuran esta novela, en su aspecto de la cultura *pop*, son los periódicos, las revistas que se integran a ese gran mural son: *el mundo*, *carteles*, *bohemia*, *nueva generación*, *life*, *revista americana*, lo cual sitúa a la novela en una relación directa con realidad objetiva. Cabe mencionar también al radio y la televisión, que ocupan un sitio muy importante, pues se debe recordar que algunos personajes que aparecen en la novela son actores tanto del radio como de la televisión:

Ay porque gesto vago de aprehensión total de la cultura, mirando todavía al limbo *yo veo la televisión*. (p. 142)

La mención a estas formas de comunicación reflejan, por un lado la cotidianidad de los personajes, y por el otro su grado cultural. De las estaciones de radio aparecen: CMQ, Radio Progreso, Radio City, etcétera, el autor menciona también las radionovelas: la novela de las nueve, la novela de la una, la gran novela del aire, etcétera, que informan del contexto social y cultural de los personajes de *Tres tristes tigres*.

⁴ Georg Lukács, *Significación actual...*, p. 87.

En el transcurso de la novela se puede observar, a la manera de un gran *collage*, una cantidad extraordinaria de elementos diversos que la convierten en una muestra de novela *pop*; aparecen personajes de tiras cómicas: Supermán, Lotario, Pepita, Superratón, Dick Tracy, Tarzán, Blanca Nieves y los siete enanos, Lothario, Blondie. Actores de la televisión como Lucille Ball y Desi Arnaz (de un programa norteamericano); refrescos como Cánada Dry, productos medicinales: Bayer, aspirina, mejoral. Una gran lista de productos de belleza: "crema astringenterrefrescante de Lisabé Tarden, vaninchincrin de Pons, Lilde france, amoreta Crin, Velada radiante, polvos ardene, creyón arden pin o golden poppy, Luis Esquivé, de revlon, Risaurora, coral vainilla de revlon. Caraseda de Lena Rubistein, Mascaramatic, cosmético de arden, Misdior, Diorama, Magui de Lancón, Arpeje de Lanvín, Linterdí de Javenchi", que constituye, al igual que los cabarets, una lista amplísima y muy significativa de tipo de mujeres que aparecen en el texto.

Otro aspecto que completa esta vastísima presencia de elementos lo constituyen citas de personajes y autores de obras literarias, por ejemplo: Gogol, Shakespeare, Ionesco, Kafka, Robinson Crusoe, Quasimodo, Esmeralda, Moby Dick, José Martí, etcétera.

El mundo comercial se completa con menciones a diferentes automóviles: General Motors, Ford, Rambler, Nash, Mercedes Bens (*sic*).

Aparece también el teatro "Blanquita", como símbolo de la época, anuncios de cervezas —La Polar—, de comestibles, comerciales de radio:

Beba Materva la marca del famoso chocolate; Coca Cola; La Pepsi, que refresca. No hay fabada señorita con los chorizos Nalón. . . Póngase en cuatro, señora, póngase en cuatro horas de La Habana a Nueva York, volando por Nachonal Earlaines. ¿Tiene manos limpias, señorita? Pues use pinta uñas Revlon y verá qué lindura, etc. (p. 367)

Obviamente, el autor rescata los anuncios comerciales, pero fundamentalmente aquellos que fueron famosos por presentar un doble sentido —característica presente en toda la novela.

En su mirada humorística, y cargada de un sentimiento evocador, recurre a los letreros:

No tiren piedras hay niños y mujeres.
NO CORRA, cuide la vida de nuestros niños.
Deliciosos moros sabrosos negros.
Prohibido caballos en la arena.
Se admite proposiciones.
Se prohíbe a los materialistas estacionarse en lo absoluto. (p. 316)

Dentro de este afán de capturar lo esencial de un mundo en vísperas de muerte, el autor hace referencia al "espanglish":

Feroz anglicista traduciendo naturalmente del americano. Dice también, afluente por próspero, morón por idiota, me luce por me parece, chance por oportunidad, controlar por revisar y muchas más cosas. (p. 369)

Presenta ejemplos de anglicismos cubanizados: *senkiu*, *solón*, *yonderstán*; completa su interminable lista con productos fotográficos, cines y cafés; y, no podían faltar, las drogas: mariguana, mezcalina, lisérgico, etcétera. En fin, presentar todos los elementos que consigna el autor sería escribir nuevamente la novela. Baste decir que este texto recoge como elemento literario innumerables referencias comerciales y de la sociedad de consumo.

Del mundo de la cultura *pop*, dos temas son fundamentales: música y cine; para el autor y la novela ambos son tan significativos que motivan apartados especiales.

La música

Otro de los elementos que aparecen en el texto es la música, que está siempre presente y sirve además de apoyo general a la obra; incluso uno de los personajes centrales es Eribó, un músico:

Allí estaba ahora pensando que tocar el bongó o la tumba o la paila (o la batería, los timbales, como decía Cué señalando que era culto y a la vez brillante, sexual, popularmente ingenioso) era estar solo, pero no estar solo, como volar, digo yo, que he viajado en avión más que a Isla de Pinos, como pasajero, como volar digo como piloto, en un avión, viendo el paisaje, aplastado, en una sola dimensión abajo, pero sabiendo que las dimensiones lo envuelven a uno, y que el aparato, el avión los tambores son la relación, lo que permite volar bajo y ver las casas y la gente o volar alto y ver las nubes y estar entre el cielo y la tierra, suspendido, sin dimensión, pero en todas las dimensiones y yo allí picando, repicando, tumbando, haciendo contracanto llevando con el pie el compás, midiendo mentalmente el ritmo vigilando esa clave interior que todavía suena, que suena a madera musical aunque ya no está en la orquesta, contando el silencio, mi silencio, mientras oigo el sonido de la orquesta, haciendo piruetas, clavados, giros, rizos y con el tambor de la izquierda, luego con el de la derecha... Jugando con la música, tocando, sacando música de aquel cuero de chivo inmortalizado su berrido, hecho música entre las piernas como los testículos de la música yendo con la orquesta estando en ella y sin embargo tan fuera de la soledad y de la compañía del mundo: en la música, volando. (p. 111-112)

La presencia de este tema en la novela es de primerísimo orden; sus personajes, o son músicos o son cantantes o simplemente son auditorio, pero todos, de alguna manera, participan de esa experiencia.

Una de las características fundamentales de la música que aparece en el texto es su valor de evasión, alejamiento, vuelo, libertad, olvido, etcétera. Eribó, por ejemplo, se encuentra en una esquina, bajo un farol, empieza a meditar y a hacer un largo discurso sobre el sentido y el valor de la música. Es, afirma él, un viaje.

La música como creación, afirma el narrador, es una manifestación de la soledad; de ahí que la música sea uno de los grandes sustentos de este grupo de solitarios. El mismo Eribó es el encargado de teorizar sobre el ritmo:

Y el tocadisco estaba sonando Santa Isabel de las Lajas y Eribó tocando, repicando sobre mi mesa de comer y en una de las paredes del tocadisco y explicaba... que el ritmo era una cosa natural, como la respiración decía, todo el mundo tiene ritmo como todo el mundo tiene sexo y ustedes saben que hay impotentes, hombres impotentes, decía, como hay mujeres frías y nadie niega por eso la existencia del sexo, decía, nadie puede negar la existencia del ritmo, lo que pasa es que el ritmo es como el sexo una cosa natural... (p. 125)

A través del personaje, y de la insistencia sobre el tema, el lector va cobrando idea de la trascendencia de la música; el autor reitera constantemente el valor de esta manifestación humana. Por otro lado, en ningún momento se hace distinción entre la música clásica y la popular, ambas son utilizadas ampliamente. Por ejemplo de la música popular se menciona a un cantante real: Beny Moré:

Déjenme hablar del Beny. El Beny es Beny Moré y hablar de él es como hablar de la música, de manera que déjenme hablar de la música. Recordando al Beny recordé el pasado, el danzón Isora en que la tumba repite un doble golpe de bajo que llena todo el tiempo y derrota al bailaror más bailaror, que tiene que someterse a la cadencia inclinada, casi en picada del ritmo. (p. 92)

Pero el sentido de la idea se doblega al de la música, motivo por el cual la prosa continúa transmitiendo las impresiones del autor:

Ese golpe carcelero del bajo lo repite Chapottin en un disco que anda por ahí, grabado en el cincuentatrés, el montuno de cienfuegos, un guaguancó hecho son y ahí sí que el bajo juega un papel dominante. (p. 92)

Estos pasajes nos recuerdan los mejores momentos de Julio Cortázar, otro novelista también apasionado por la música. Se sigue hablando de la música, de cómo se logran los efectos, se mencionan personajes importantes de la música popular cubana como Sabino Peñalver.

Dentro del mismo tema surge una característica fundamental de esta música: la improvisación. Precisamente la improvisación, afirman los diversos personajes, es la forma más auténtica y natural de musicalizar el ritmo cubano. Ésta es una de las grandes cualidades de Beny Moré:

Haciendo volar la melodía por sobre nuestros instrumentos clavados al piso, y entonces verlo virarse y pedirte el golpe en el momento preciso. ¡Ese es Beny! (p. 92)

La novela menciona a grandes músicos y cantantes, algunos reales, otros ficticios, sin embargo la idea es recoger todo ese ambiente, espléndido y grandioso, de la música cubana:

Inasio Piñero, que escribió esa rumba inmortal que dice que un amante dolido y maltratado y vengativo puso una inscripción en la tumba de su amada (hay que oír esto en la voz del propio Inasio) que es la copia de una rumba: *no la llores, enterrador*, no la llores, fue la gran bandolera, enterrador: no la llores. (p. 91)

Pero la presencia de la música se torna en una constante, una presencia ineludible, que logra influir a toda la novela:

El misterioso nos quiere gobernar/ y yo le sigo, le sigo la corriente/ Porque no quiere que diga la gente/ que el misterioso nos quiere gobernar. (p. 111)

Como esta canción, en la cual se cambia la letra, son varios los ejemplos que aparecen en el texto; el humor, la transformación, el cambio hacen que el autor sustituya la letra de una canción popular por una de su invención.

Su actitud crítica, burlona, sarcástica, aparece en este pasaje donde menciona a distinguidos músicos populares:

No quería entrar en la Sierra porque no tenía la menor gana de encontrarme con el mulato Eribó o con el Beny o con Cué y que empezaran con sus conferencias de música que estaban mejor en el Lyceum o en los Amigos del País o en el Libro de Carpentier, discutiendo de música como si fuera de razas: que si dos negras valen por una blanca pero una negra con puntillo vale como una blanca y que si el cinquillo es cubano porque no aparece en África ni en España o que el repique es un acento ancestral (esto lo dice siempre Cué) o que las claves ya no se tocan en Cuba pero se oyen en la cabeza del verdadero músico y de las claves de madera pasan a la clave de sol y a las cosas en claves y secretos y empiezan a hablar de brujería, de santería, de ñañaguismo y hacer cuentos de aparecidos. (p. 76-77)

Así, en una forma rápida, espontánea, se crea un texto generador de múltiples ideas; en pocos renglones hace crítica, burla, historia, teoría, incluso análisis social; a través de lo cual se transparenta la profundidad del conocimiento de Cabrera Infante frente a su realidad.

El interés desmesurado y afectivo del autor por presentar el mundo del choteo, la fiesta, el ambiente musical popular, se confirma cuando cita varios intérpretes: Olga Guillot, Rolando Laserie, José Mujica, Jorge Negrete, Cuba Venegas, Estrella Rodríguez, Carmen Miranda, Frank Domínguez, Rolando Aguiló y su combo, Carlos Gardel, José Sabre Marroquín, Katyna Rainieri, Libertad Lamarque, etcétera.

La mención de la música clásica o culta es muy importante, pero claro, como siempre, no deja de estar teñida de humorismo:

¿Qué dice el Gounod del pobre? ... Es un timbalero curto —así dijo a propósito— como Gounod, alias Gunó. (p. 106)

Se hace una referencia a un músico clásico —Charles Gounod— pero en una relación con una clase social haciendo resaltar el habla cubana:

El timbalero con quien lo confundes, lo fundes fue Héctor Berlioz, el autor del Viaje de Sigfrido por el Sena. (p. 107)

Guillermo Cabrera Infante, en ningún momento se propone hacer un catálogo de músicos, simplemente se avoca a realizar referencias que tienen una relación, ya sea lingüística, emotiva, artística, etcétera, con los propios personajes de la novela.

Definitivamente el sentido del humor es la manifestación más constante y presente en el texto; a través de este sentido el autor presenta la siguiente anécdota:

Una vez Arsenio Cué venía en una máquina de alquiler y el chofer estaba oyendo música y Silvestre y él se pusieron a discutir en el taxi si lo que se oía por el radio (porque era música clásica) era Haydn, Haendel, y el chofer que los deja hablar y luego dice:

—Caballeros, ni Jáiden ni Jandel. Es Mósar. (p. 107)

Lo que refleja el snobismo, la seudocultura de los personajes, cita que ridiculiza totalmente a Silvestre y Arsenio —bohemios cultos— frente a un conductor de taxi.

El espíritu burlesco y humorístico se presenta en diversas formas, otro ejemplo:

Son-lata en síii bemol opúsculo Kultur 1958. (p. 111)

Referencia a los datos de un disco clásico, con algunas variantes, que transforman la posible seriedad del dato.

Juan Sebastián Bach es, indiscutiblemente, entre los autores de música clásica, el que mayor importancia tiene en *Tres tristes tigres*. Hecho que se traduce en un capítulo-homenaje a este músico: "Bachata" (p. 291-447).

—Bach, Juan Sebastián, el barroco mordido fornicante de la reveladora Ana Magdalena, el padre contrapuntístico de su armonioso hijo Carl Friedrich Emmanuel, el ciego de Bonn, el sordo de Lepanto, el manco maravilloso, el autor de ese manual de todo preso espiritual. El arte de la fuga... (p. 294)

Actualiza esta música, le da otro sentido cuando la mezcla con la velocidad del automóvil:

¿Qué diría el viejo Bacho si supiera que su música viaja por el malecón de La Habana, en el trópico a sesenta y cinco kilómetros por hora? (p. 294)

Los comentarios para este músico constituyen un homenaje en el más estricto de los sentidos:

—¿No puedes oír cómo el viejo Bach juega en la tonalidad re, cómo construye sus imitaciones, cómo hace las variaciones imprevisiblemente, pero donde el

tema lo permite y lo sugiere y no antes, nunca después, y a pesar de ello logró sorprender? (p. 295)

Cita que simultáneamente sirve para caracterizar el arte de la fuga de Juan Sebastián Bach, y la fuga artística del novelista Cabrera Infante. También, dentro de la música clásica hace mención a la obra *Sensemaya* de Silvestre Revueltas, inspirada en el poema del mismo nombre de Nicolás Guillén.

La actitud del autor hacia la música puede considerarse como una admiración constante; música clásica o popular; *corrido de Juan Charrasqueado*, *Júrame*, *Miénteme*, boleros, jazz, guitarras eléctricas, saxofones, "los aullidos de algún Elvis Presley traducido al español" (p. 57), maracas, tambores, claves; instrumentos, voces, ritmos, todo aquello que en este ámbito existió y que necesita perdurar a través de su novela.

El cine

Dentro del avasallante mural que ofrece el novelista, el cine, como una manifestación de nuestra época, ocupa un lugar muy destacado. Precisamente, Guillermo Cabrera Infante escribió un libro: *Un oficio del siglo XX* donde reúne su labor crítica sobre este arte. Él mismo se reconoce como un fanático del cine, y en una confesión reconoce a este medio de comunicación como algo fundamental para su formación.

Durante toda la novela se puede hacer un rastreo y encontrar una gran lista de momentos donde el cine sirve como tema para su creación. Por ejemplo, en algunas menciones, el cine adquiere una connotación autobiográfica como una evocación de algunos momentos de la vida del escritor, y nos enuncia los cines de su infancia: *El Rialto*, *El Santa Fe*, *Verdún*, *Alkazar*, *Majestic*, *Actualidades*, etcétera.

Cabrera Infante hace una original comparación entre la literatura y el cine, y da una valoración:

Cada libro conducido al campo de exterminio de la librería de viejo... era trasmutado de plomo literario en oro de cine por la piedra filosofal de una caminata y un cántico. (p. 38)

En efecto, Guillermo Cabrera Infante valora al cine como un metal valioso, y de ahí su valor tan destacado y su constante presencia.

La obra de este autor —y probablemente su vida— gira en torno a estas dos artes: cine y literatura. Dentro del cine ha realizado dos actividades: la crítica y la elaboración de argumentos, actividades que de alguna manera han influido en su creación literaria y viceversa.

Guillermo Cabrera Infante describe al cine, sitio donde se proyectan películas, de la siguiente forma:

Porque *Santa Fe* ustedes deben haberlo adivinado, era arcadia, la gloria, la panacea de todos de todos los dolores de la adolescencia: el cine. (p. 38)

El cine, de acuerdo con los ideales del escritor, puede traducirse como la aventura, la libertad, el sueño. El autor realiza una literatura que puede adjetivarse como creativa, imaginativa, evasiva, por la cual puede relacionarse con un tipo de cine de las mismas características.

Dentro del texto se puede observar una desmesurada relación entre el cine y el relato. En ocasiones, la técnica narrativa se realiza a través de la utilización directa de una técnica cinematográfica, en otros momentos el tratamiento de personajes o situaciones reflejan el conocimiento profundo de algún procedimiento cinematográfico.

Silvestre encarna dentro de la novela el personaje que tiene una mayor motivación respecto al cine:

Me dijo Silvestre, que siempre que habla en términos de cine: un día me hizo un marco con las manos, siendo él entonces el fotógrafo, y me dijo, no te muevas que te me vas de cuadro... No vengas a meter en la conversación ese flash-back.... y yo que veo en big-close-up su mano en el pestillo... muy a lo Cary Grant la convenzo... en que el viejo Hitck cortaría para insertar intercut de fuegos artificiales... (p. 165-166)

En el pasaje anterior la narración se enriquece —o se interrumpe— con anotaciones de técnica cinematográfica. Este procedimiento que gusta mucho al autor se presenta objetivamente como en el caso anterior, o prácticamente como lo hace durante casi toda la obra.

La novela —como afirmamos anteriormente— se ve invadida constantemente por el contexto cinematográfico, el cual es bastante bien conocido por el autor y asimismo captado e integrado:

Con el sol de verano poniéndose rojo sobre un mar añil, entre nubes que a veces lo echan a perder al convertirlo en un crepúsculo de final de película religiosa en technicolor. (p. 137)

... Elia Kazán en *Al este del Edén* con sus preocupaciones socio-metafísicas en glorioso color De Luxe lo entretenga y lo conmueva y lo preocupe con otro mundo que es más real para él que este pedazo de selva que acabamos de atravesar sin un rasguño, aparente. (p. 144)

La cita anterior nos remite a un autor y a una película concretos; así, en primer término, se produce la evocación de una época; pero simultáneamente Cabrera Infante se burla del tema de la película y comenta —con no menos humor— el juego de realidad y de ilusión que entrega la misma. Con la mención de esa película se crea otro plano dentro del relato que se enriquece y se hace más ambiguo.

Dentro de la novela *Tres tristes tigres* van apareciendo escenarios cinematográficos, de los que se hace una constante burla y una gran utiliza-

ción. Así, en "Los visitantes", el autor explica en dos formas una misma situación:

Toda la escena está descrita por Mr. Campbell como si fuera escenarista de un film italiano. (p. 184)

Y toda la escena está dicha como si el Sr. Campbell fuera escritor para la pantalla italiana de los cuarenta tardíos. (p. 203)

La literatura recurre al cine y a través de diferentes técnicas elabora su relato. Pero este hecho, a su vez, se revierte y el escritor con su literatura participa en el cine, en rigor se produce una interacción en el caso específico de Cabrera Infante, y en el caso genérico de literatura y cine.

Nuevamente el autor realiza con este tema, lo que ha hecho con los demás, un ejercicio lúdico. Juega con los elementos del cine para divertirse, para gozar:

Le expliqué que era una broma, que era la parodia de una parodia, que era un diálogo de Vincent Van Douglas en Sed de Vivir. Me dijo que no la había visto y me preguntó que si era buena y le contesté que la pintura sí pero la película no, que Kirk Fango pintaba mientras lloraba y al revés y que Anthony Gauquinn era un bouncer del saloon de rechazadas. (p. 95)

La película, el nombre de actores y personajes, los hechos mismos, dan al autor motivo para realizar sus bromas.

Su mirada cinematográfica elabora en varios momentos pasajes de este tipo:

...pero el espectáculo del mar con sus variados colores y la arena blanca y los viejos balnearios de madera parecían algo digno de un film en colores. (p. 177)

El gusto, la identificación del escritor por esta forma narrativa —el cine— hace que se amplíen grandemente las posibilidades de la novela, elaborando una creación más dinámica y sugerente.

El autor no se conforma con su gusto personal por el cine, comprobable a través del texto, sino que presenta personajes, como Mr. Campbell, que convierten al cine en una manía: "Era un panorama, un cinemascope real, el cinerama de la vida: para complacer a Mr. Campbell que tanto le gusta el cine" (p. 181).

Toda la novela está enriquecida por una gran cantidad de referencias cinematográficas: Antonioni, Kazán, películas de la Metro, Andy Hardy, Esther Williams, David Niven, Marlon Brando, Doris Day, Abbot y Costello, Fred Astaire, Gregory Peck, Griffith, Arturo de Córdova, Jane Russell, Marilyn Monroe, Jane Mansfield, Tin Tan, Cantinflas, Shelley Winters, etcétera. Cabe añadir que los nombres anteriores, la mayoría de las veces,

sirven para ilustrar una actitud, un hecho, una manera de caminar, de vestir, de hablar, de ser.

En "Confesiones de un comedor de gófio cubano", después de elaborar una lista de frases, aparece esta sucesión referida al cine:

De Gregory La Cavia:

El cine es el opio de los espectadores.

De Silvestre Servidor (dinastía C' in 'e):

El opio es el cine de los ciegos. (p. 322)

De esta forma la valoración parcial del cine se hace total y se reconoce un aspecto negativo al traducirlo como una droga de los espectadores. Si el cine puede ser un medio de diversión, de culturización, de concientización, de mejoramiento del hombre, puede ser también todo lo contrario, donde el sujeto pierde su conciencia.

En el ambiente temporal donde se sitúa la acción de la novela, el cine mexicano y argentino, ambos subdesarrollados, representan, pese a su calidad, a un cine más identificado con la sociedad y la realidad cubana, por lo que se mencionan en varias ocasiones:

Siempre ponían películas de Jorge Negrete y de Gardel y eso. . . (p. 25).

La presencia del cine se convierte, por decirlo en alguna forma, en una obsesión, en una valiosa presencia:

—Ahora regresa lentamente. Acércate despacio.

Lo hizo y cerré un ojo. Vi cómo los canales, las radas y el mar paralelo pasaba lentamente y por último que el bar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión, planos, y aunque había poco color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine. Me sentí Philip Marlowe en una novela de Raymond Chandler. O mejor Robert Montgomery en la versión de una novela de Chandler. O mejor todavía, la cámara que hacía del ojo de Montgomery-Marlowe-Chandler en los mejores, inolvidables momentos de la Dama en el Lago, vista en el Alkázar el 7 de septiembre de 1946. (p. 320)

Esto que viene a ser simultáneamente la evocación de una escena, de un paisaje real, de una película, de un actor, de un escritor, de una novela, y todo ello la vivencia de Cabrera Infante, es también lo que constituye el cine.

Este arte del siglo XX —tan prodigioso y deslumbrante— creador de otra imagen del hombre y del mundo, aparece en la novela como un motivador de los recuerdos infantiles y juveniles del escritor, pero también como una técnica narrativa que sugiere diferentes formas expresivas.

...nunca hablo de política. Esa es mi política

Lenin se opone a que ninguna corriente artística en particular monopolice la vida artística, o se convierta en corriente oficial. . .

Aunque admite que el arte tiene un contenido ideológico y que, por lo tanto, cumple una función social y educativa, él es el primero en recordar que no se puede desconocer que el arte y la política tienen rasgos específicos que no admiten que se les sitúe en el mismo plano.⁵

La obra *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, que cronológicamente se ubica en el periodo prerrevolucionario y fue escrita durante el régimen de Castro Ruz, ignora casi por completo una posición frente a la realidad político-social.

Si como hemos mencionado, la definición de Cuba se lleva a cabo a través de metáforas y de turistas, en el aspecto del contenido ideológico o político el autor evade, con excepción de alusiones, ese importantísimo aspecto de la realidad.

El gobierno y la política son elementos que aparecen en un plano absolutamente incidental. La preocupación esencial del autor es la vida nocturna de un grupo de bohemios, lo demás pasa a un plano secundario. Por ejemplo, durante un paseo, Silvestre y Arsenio hablan del centro de La Habana, y cómo éste ha ido cambiando de lugar:

- Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad y como el sol, de este a oeste.
- Batista trata de que cruce la bahía.
- Pero no tiene futuro. Ya lo verás.
- ¿Quién, Batista?
- Me miró y sonrió.
- ¿Qué tú quieres?
- ¿Yo? Nada.
- Tú sabes que nunca hablo de política. Esa es mi política. (p. 301)

Al mismo tiempo que se menciona un comentario muy difuso para Fulgencio Batista como gobernante sin futuro, se afirma también la actitud apolítica del escritor, actitud que se manifiesta en toda la novela.

Anteriormente, su literatura se ve integrada a problemas de tipo político, así en su colección de cuentos y viñetas *Así en la paz como en la guerra*, dice:

Las viñetas fueron escritas en su mayor parte en febrero de 1958 —o tal vez en marzo: sólo sé que acababan de matar a aquella muchacha en la carretera, en la noche. El estúpido, monstruoso crimen provocó mi ira, resuelta en diez viñetas que de una manera u otra describían la náusea de vivir bajo la tiranía.⁶

En ese texto, en algunos de sus cuentos, se observa clara y directamente su actitud crítica para los bizarros de Batista: los denuncia y los condena, pero en la novela se sitúa totalmente al margen:

⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas...*, p. 21.

⁶ Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 7.

Estaba asustado, porque pensó que era un herido en un atentado, un terrorista al que le estalló una bomba o tal vez un perseguido por el Sim, pero le dije que yo no me metía en nada, que no me interesaba la política y que lo más cerca que había visto a un revolucionario era a la distancia focal de dos metros. . . (p. 283)

La actitud del autor consiste únicamente en testimoniar el mundo que le tocó vivir, pero dentro de éste, únicamente aquel que le interesa. Excluye de su relato los hechos políticos, los actos terroristas, los grupos revolucionarios, los grupos represivos, en fin, ignora toda esta zona de su cotidianidad para encumbrar aquellos intereses, mediocres o no, que a él como escritor le interesaron: vida nocturna, música, fotografía, cantantes, centros de diversión, etcétera.

Cuando aparecen las menciones a la vida política y a la situación social del país, éstas adquieren un sentido absolutamente frívolo y humorístico:

Livia tiene un arsenal de miradas que cambiadas por granadas de mano, digamos, convertirían a sus ojos en la Santabárbara de un cuartel de Batista. (p. 141)

Arsenal, granadas de mano, cuartel de Batista, son los elementos utilizados por el autor para afirmar la calidad de la mujer descrita, negándoles su valor primero: el de su relación con una situación político-social.

El valor incidental y secundario de las ideas políticas se ejemplifica con bastante claridad en el siguiente párrafo:

Le dijo Grau San Martín: amigos todos verdaderamente amigos la cubanidad es amor, etcétera, que siendo presidente calificó así en un discurso a su rival político. Batista por supuesto. ¿Matará el Hombre más gente que el tiempo? (p. 354)

El humor es, en esta ocasión, el tinte específico que caracteriza la alusión. Un discurso en el cual se involucra el sentimiento de nacionalidad —la cubanidad es amor— y una veladísima referencia a Batista.

Otro dato se recoge cuando los protagonistas ven un gran cartel:

En una valla de O P que decía Plan de obras del Presidente Batista, 1957-1966. *Ese es el hombre.* (p. 312)

Ahora la referencia es a un elemento cotidiano, la publicidad política donde se anuncia un periodo de diez años de gobierno para el candidato Batista. Obviamente, el hecho de anunciar tantos años de futuro gobierno del dictador, en una obra donde se conoce ya su fin, resulta de un humor bastante agudo. Sin embargo, lo único que se le ocurre al personaje cuando lee el gran cartel es hacer una referencia a los números. Se queda en la mera forma sin hacer referencia al contenido. Después de esto, el narrador y el interlocutor caminaron por entre las palmas y le mostró el horizonte urbano. Pero la alusión queda ahí pendiente, inconclusa.

Si el autor menciona a Fulgencio Batista, no podría faltar la alusión a Fidel Castro Ruz. Obviamente, la actitud del escritor también resulta ambigua y poco crítica. Se sigue la misma forma de alusión, quizá con un espíritu más humorístico y por consecuencia más dramático.

En "Rompecabeza", uno de los capítulos más demenciales e ilógicos del texto, lleno de juegos de palabras, y de lo que Nicolás Rosa ⁷ designa como patología del lenguaje, Cabrera Infante canta con ritmo tropical:

Váyala fiña di Viña
Deifel *fader fidel fiasco*
falla mimu psicocastro
alfu mar se fu mas phinas. (p. 210)

Ahí entre líneas —los subrayados son míos— *fader* (father), Fidel Castro, y las palabras *falla* y *fiasco*. El juego prosigue y la anterior combinación de palabras no se aclara, ni adquiere un significado claro. ⁸

Dentro de esa misma locura desequilibrada siguen discutiendo los dos personajes, Silvestre y Arsenio:

- Ya en este país ni hablar se puede.
- Lo que no se puede es gritar.
- Mierda, no es la forma lo que importa.
- Es el fondo lo que se dice.
- No quedamos en que no querías hablar de política. (p. 346)

A pesar de que la idea de Cabrera Infante respecto a la política es no mencionarla, en ocasiones se le escapa, pues su importancia es innegable, y la presenta como algo fuera de lugar:

- Me voy al Sierra.
- ...
- A la Sierra, no al Sierra.
- ...
- No, coño, me voy al monte. Me alzo. Me hago guerrillero.
- ¡Qué!
- Que me uno a Fidel, a Fidel.
- Estás borracho hermano. (p. 347)

Efectivamente, estas ideas surgen únicamente como pláticas de borrachos, la actitud es irreverente, tema de noctámbulos inconscientes, plática de cantinas. En ningún caso estos asuntos cobran seriedad, y cómo iban a cobrarla en una obra donde todo es humor, incluso el título.

⁷ Nicolás Rosa, *op. cit.*, p. 175.

⁸ Este juego verbal puede traducirse: Fidel Castro como padre ha fallado y es un fiasco. Cabrera Infante responsabiliza —fuera de la novela— a Fidel Castro de haber acabado con algunas formas culturales que existían antes de la Revolución.

Cabrera Infante explica su posición frente a este problema en una entrevista que Emir Rodríguez Monegal incluye en el *arte de narrar*.⁹ En ese diálogo explica sus diferentes actitudes frente al hecho literario. Primero, antes de la Revolución, escribe *Así en la paz como en la guerra*, obra donde se transparentan fundamentalmente dos actitudes: la literatura militante y por otro una literatura subjetiva, personal.

En aquel entonces, todavía, su pensamiento exigía cierta actitud de compromiso político dentro de la literatura. De ahí que algunos cuentos y viñetas incluidos en la colección mencionada reflejen esa preocupación.¹⁰

Sin embargo, su posición varía, se transforma, cuando en 1965 ganó el premio Seix Barral con su obra *Vista del trópico al amanecer*:

Esa novela que ganó el premio era una suerte de libro que tiene unas pretensiones, si tú quieres, materialista-históricas, de presentar *toda* la realidad. No solamente hace las preguntas sino también las respuestas.¹¹

Por lo que afirma en esa entrevista, Cabrera Infante coincidía originalmente con el realismo socialista, pero sucesos concretos dentro de su propio país, y un análisis íntimo de su posición como individuo y como escritor, lo hacen modificar e incluso rechazar ideas sobre el contenido de su literatura:

Había una zona del libro que de cierta manera criticaba y objetivizaba la vida de todos estos seres que vivían de noche, enfrentados contra la vida, si tú quieres, ejemplar de ciertos individuos o de ciertos grupos de individuos que trataban de cambiar esta vida. . . Los guerrilleros en Sierra Maestra y en La Habana los terroristas, la gente de lo que se llamó en Cuba *acción y sabotaje*, que pertenecían al mismo *26 de julio* que tenían guerrillas en las montañas y sabotadores. Pero como te darás cuenta, la pretensión del libro en esa época era un poco sartriana, sartriana no en el sentido de *El ser y la nada* y *La náusea*, sino en el sentido de *¿Qué es la literatura?*, de una literatura que quería encontrar zonas de la realidad que eran ejemplares.¹²

Las propias palabras del autor definen su posición respecto a su realidad y a su forma de hacer literatura:

Inclusive el libro influido por la atmósfera de Cuba, a pesar de que yo era entonces diplomático en Europa —era un libro que casi me da pena decirlo resultaba de realismo socialista absoluto. ¿Por qué? Porque consideraba vidas unas ejemplarmente negativas, cuando mi verdadera vocación no era repetir el

⁹ Emir Rodríguez Monegal, *El arte...*, p. 62.

¹⁰ Fundamentalmente las quince viñetas y los cuentos: "Balada de plomo y yerro"; "Josefina, atiende a los señores" y "En el gran eco".

¹¹ Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p. 63.

¹² *Ibid.*, p. 64.

juicio contra P. M.¹³ por otros medios, que era en realidad lo que estaba haciendo con *Vista*, que condenaba por negativa, cuando mi intención no era esa. Al contrario *Tres tristes tigres* demuestra si algo hay en mí es una enorme nostalgia por estas vidas, por estas formas de vida que han desaparecido. Me refiero a una nostalgia artística. Es decir no estoy calificándolas como óptimas o pésimas. (p. 62)

Finalmente se puede afirmar que Guillermo Cabrera Infante se opone a dar una visión conjunta de la realidad cubana, por imposibilidad quizá, o porque no se adecuaba perfectamente a lo que se planteaba, sobre todo en la zona político-social, y elige únicamente aquella que evoca su nostalgia.

Lo anterior, por otro lado, no exime al autor de su responsabilidad social como individuo integrante de una comunidad: como tampoco su actitud personal empobrece la calidad artística de su obra.¹⁴

¹³ *P. M.* es un breve filme de 25 minutos, ejercicio de *free cinema* sobre la música y el baile popular cubano. Esta película presentaba los principales bares de los muelles de La Habana y entregaba una visión de una zona de la vida cubana. Este filme se prohibió por razones no políticas, sino por la lucha de grupos artísticos que condenaban las *formas de vida* que se reflejaban con tanta fidelidad en *P. M.*

¹⁴ Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo*, 2a. ed., Montevideo Arca, 1969 (Colección Ensayo y Testimonio). En este libro el autor dice respecto a la conciencia del escritor: "Cuando Sartre critica con especial dureza la actitud del escritor que rehúsa pronunciarse, o sea que evade la coincidencia de sus actos con el dictado de su conciencia, naturalmente, no se trata ya de aquella conciencia pura, descarnada, incontaminada, que durante siglos fue el catecismo ético de la civilización occidental. No, ahora la conciencia del ser humano está contaminada por la conciencia del prójimo. Como señala Arthur Miller: 'el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad está dentro del hombre'. Es decir que también la sociedad está dentro de la conciencia, y ésta, en sus famosos e inapelables dictados ya no puede evitar los condicionamientos sociales. La pequeña (y válida) conciencia social del individuo, y por ende la del escritor, integra asimismo la conciencia social de su contorno, de su país, y, llevando el término a una acepción más amplia también la de América Latina", p. 20.

PRESENCIAS HUMANAS

Después de analizar otros elementos de la realidad, consideramos pertinente, para completar un panorama de la novela, reflexionar sobre los personajes que dan vida a esta obra narrativa.

El autor presenta un conjunto de personajes que constituyen más que nada una galería de voces. Sin embargo, son voces que reflejan un tipo particularísimo de habitantes de La Habana, que constituyen la fauna de la noche cubana, como el mismo autor la designa; una cofradía nocturna. Para su análisis haremos tres grandes apartados: hombres, mujeres y criaturas de la laguna negra.

Hombres

Difícilmente podría decirse que el autor sea el narrador. Esta obra escrita en primera persona crea la fusión —confusión— de diversas presencias masculinas. Pero esta confusión es precisamente una de las características de los personajes y de la novela misma.¹

En el capítulo "Los debutantes" se hace la presentación de tres hombres: Silvestre, Arsenio Cué y Ribot. Esta parte de la novela sirve como preámbulo para ambientarnos en la situación y caracterización de los personajes principales.

En primer término aparece Silvestre (¿el más Cabrera Infante de todos, tal vez?).² En efecto, este nombre sirve a Guillermo Cabrera Infante para designar a varios personajes de sus cuentos, pero en la novela aparece como uno de los narradores principales. Silvestre relata su infancia, su desmesurada pasión por el cine, sus relaciones familiares —hermano, padres, etcétera. Habla de la nostalgia por su niñez, y hace un marcado hincapié acerca de su pobreza.

Arsenio Cué es otro de los personajes masculinos que aparecen en esta novela. Su presencia, confundida y mezclada a través del texto, es equiparable a la de Códac, Silvestre o Bustrófedon. Arsenio, como Silvestre y

¹ Luis Gregorich señala al respecto: "Ambigüedad de sentido consciente y deliberada, en oposición a cualquier sistema cerrado de alegorías, símbolos o significaciones", en: Lafforgue (ed.), *op. cit.*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 246.

como la mayoría de seres presentados en la novela, son provincianos que llegan a la ciudad:

—No sé. No sé, realmente, qué hacer con mi vida.

No pude seguir en el pueblo. Allá no hay futuro para nadie. (p. 58)

Afirma Arsenio Cué al solicitar ayuda a su padre. Pero estas palabras, tan expresivas, son la misma idea que genera el éxodo de provincianos a la promisorio Habana, éxodo descrito en toda la novela.

Con elementos mínimos, el autor nos da la referencia de este personaje cuando llega a la capital:

Tenía una media luna negra en cada uña. (p. 53) Vi frente a mí a un hombre joven de aspecto cansado, pelo revuelto y ojos opacos. (p. 54)

Referencias a través de las cuales podemos percatarnos del estado físico y psicológico del futuro actor de televisión. Inicialmente llega para pedir orientación a su padre, explicándole que desea llegar a ser escritor de teatro o de "Tevé", a lo cual el padre responde:

—Pero tú sabes lo que es esa vida. Hay mucha depravación. Eso no sirve para un muchacho de campo como tú. (p. 58)

Posteriormente, sin embargo, Arsenio Cué se convierte en destacado actor de Televisión: culto, preparado, distinguido:

Las presentaciones las hizo en inglés y para mostrar que es contemporáneo de la ONU se puso a hablar en francés. (p. 94)

Otro de los personajes que se incluyen en el debut es Ribot, el dibujante, que hace su presentación, cargada de humor y de ironía, a través de una entrevista para solicitar aumento de sueldo:

Mi oficio del siglo XX: ni artista ni técnico ni artesano ni obrero ni científico ni lumpen ni puta: un híbrido, una cruz, un engendro... un publicitario, vaya. (p. 48)

Además de estos tres personajes que inician la galería masculina, aparecen otros en el transcurso de la novela: Códac y Eribó. Códac "el fotógrafo de moda de ese año", es otro de los integrantes de ese grupo que vive el ambiente nocturno de La Habana:

ponerme a mí el seudónimo de Códac (suyo fue mi otro bautizo y la idea salió, ya revelada, de Kodak y así encubrió mi nombre prosaico, habanero con la poesía universal y gráfica). (p. 220-221)

Con este seudónimo aparece siempre este personaje, nunca sabemos su verdadero nombre. Códac es uno de los narradores más importantes, él explica el descubrimiento, auge y decadencia de la cantante negra Estrella Rodríguez. Precisamente en "Ella cantaba boleros", Códac hace su propia presentación:

Mi trabajo por esa época era de tiraplanchas de los cantantes y la gente de la farándula y la vida nocturna y yo andaba siempre por los cabarets y nite-clubs y eso, haciendo fotografías. (p. 61)

Después de explicar su actividad, "el fotógrafo de las estrellas" hace una confesión más personal y por consecuencia más humana:

... a mirar a las coristas a oír las cantantes y a envenenarme con el humo y el olor rancio del aire acondicionado y la bebida. Así que así era yo y no había quién me cambiara, porque pasaba el tiempo y me ponía viejo y los días pasaban y se convertían en efemérides y yo seguía así, quedándome con las noches, metiéndolas en un vaso con hielo o en un negativo o en el recuerdo. (p. 61)

Códac, como la mayoría de los personajes, es un individuo con una gran sensibilidad, y con un sentido perfectamente claro y lúcido de su realidad individual en que vive. De ahí su limitación y el sentido "negativo" de su existencia.

Códac es realmente uno de los principales guías de esa excursión noctámbula que realiza el grupo de amigos a los diferentes sitios de esa decadente ciudad.

En este relato de la vida bohemia no podía faltar la presencia de un músico, de un bongocero: Eribó. "Seseribó" es la parte del texto dedicada a este músico; esta sección se inicia con el relato del rito de Sikán y Ekué de la magia afrocubana que relata el origen de un instrumento musical, aquí se narran además las experiencias artísticas y amorosas de Eribó.

Este bongocero presenta a varios músicos, hace una larga referencia a su gusto por esta manifestación artística y tiñe todas sus palabras de su identificación con la música:

Cuando me pongo a tocar me olvido de todo. De manera que estaba picando, repicando, tumbando haciendo contracanto o concertando con el piano el bajo... (p. 98)

Eribó es presentado en el texto como un músico popular, un bongocero, convencido plenamente de su afición por la música y del gran valor de la música popular.

En esa sátira, grandiosa y minuciosa a la vez, que constituye *Tres tristes tigres* no podía faltar la broma para este personaje:

—¿Qué dice el Gounod del pobre? (p. 106)

Otro personaje que interviene en una forma muy definitiva y central es Bustrófedon:

Floren Cassalis, alias "Bustrófedon", personaje límite de la novela, deformador, parodista, transformador, hasta los extremos de la magia y de la falsificación, de los usos cotidianos y probables de la lengua, amante de las definiciones falsas, de los juegos de palabras, de la utilización ritual y exorcística de las palabras. Bustrófedon representa el polo opuesto, en apariencia, del programa coloquial de Cabrera Infante: es el recodo de la literatura —vuelta conciencia de sí misma— se muerde la cola, en que el orden y las jerarquías gramaticales son derrota- dos por el azar.³

Si el autor originalmente habla más de voces que de personajes, Bustrófedon es, en efecto, su comprobación. Sus palabras se escuchan constantemente en boca de todos los personajes. Su presencia está latente en todos los capítulos. Bustrófedon, podemos afirmar, es el lenguaje mismo.

Bustrófedon es una palabra que significa escribir trazando un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda. Es decir jugando, trastocando la forma tradicional de la escritura del idioma español. Bustrófedon es, junto con la cantante de boleros, el centro de la novela. Sobre ambos personajes gravita la mayor parte del texto, ambos personajes mueren y con ello motivan, cada uno, las mayores y mejores reflexiones sobre sus actitudes vitales:

¿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 una adivinanza sin respuesta, en la espiral. Él era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él. (p. 207)

Como se puede observar la explicación de este personaje es tan etérea como la espiral o como la adivinanza sin respuesta. Pero cuando se hace la referencia a la gallina de los huevos de oro, el autor da con exactitud una imagen perfecta de Bustrófedon. En efecto, este personaje es generador de una extraordinaria riqueza imaginativa y transmutadora del lenguaje. Cada palabra o idea le permite realizar una interminable sucesión de palabras. Su pensamiento se convierte en un torrente inagotable de términos; en vez de lengua tiene trabalengua; por ejemplo de Rine hace esta sucesión de palabras:

Rineceronte, Rinedocente, Rinedecente, Rinecedente, como luego hubo un Rinecimiento, seguido del Rinesimiento, Rinesimento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buonofar- niente, Buanofedante, Bustopedante, Bustofedonte, ... (p. 207)

³ *Ibid.*, p. 247.

La actitud de Bustrófedon es avasallante; busca, investiga todo lo que pueda servir de juego al lenguaje. Floren Cassalis inventa y utiliza trabalenguas: "en cacarajícara hay una ... jícara, ... tres tristes tigres; ..." presenta analavalanas, o bustrófedones, es decir oraciones que pueden leerse de derecha a izquierda y de izquierda a derecha: dábale arroz a la zorra el abad, Amor a Roma, etcétera:

¿No te parece significativo que no acertara con el mejor, el más difícil y más fácil, con el temible? Yo soy. (p. 358)

Bustrófedon tenía su diccionario de palabras afines y de ideas sinfines. Personaje que, obsesionado por el lenguaje, realizaba "sus safaris semánticos":

Cuando se perdía de vista y se encerraba con su diccionario... cabalgando días enteros sobre el lomo de un (mata) burro, ... (p. 215)

El capítulo "Rompecabezas" constituye un homenaje a Bustrófedon. En él se narra toda su actividad lingüística; aparecen juegos tipográficos donde las letras van reduciéndose de tamaño y la extensión de los renglones disminuye hasta concluir en una diminuta letra; juegos de palabras; canciones tropicales sin sentido:

bustrofueno mar tes fumas... (p. 210)

Se incluyen dibujos y poemas ininteligibles; se narra la visita a un restaurant donde a todo lo que piden le anteponen la palabra *bustro*; aparece una canción que utiliza una sola vocal, y que posteriormente se cambia por otras vocales, etcétera. Incluye también un anagrama escrito en círculo con la frase: dádiva ávida: vida, que forma múltiples combinaciones de palabras. Aparecen listas de palabras con cambio de letras: alegría, alergia, con cambio de sílabas: gato, toga; palabras vistas a través de un espejo: otro, orto, etcétera. En fin, este "rompecabeza" podría explicarse como un gran trabalenguas, como un capítulo demencial donde todo es juego, y cuya intención es la de crear un caos o semejanza de la vida misma del grupo de amigos que vagan en esa interminable procesión nocturna.

Todo el mundo y también la gente que como Bustrófedon puede hacer de dos palabras y cuatro letras un himno y un chiste y una canción, esos, también se mueren y me dije, Coño. Nada más. (p. 221)

Himnos, chistes, canciones, trabalenguas, analavalanas, todo alrededor del lenguaje. La función de Bustrófedon es la de bautizar el mundo. De inventarles nombres a las personas y las cosas, de crear un idioma nuevo, y en última instancia de aspirar a una nueva realidad.

Los demás personajes masculinos que aparecen en el texto tienen un carácter absolutamente incidental: Rine Leal, el crítico, el emsi (emece, abreviatura fonetizada de master of ceremonies), Piloto, Juan Emilio, Juan Blanco, que aparecen esporádicamente en el transcurso de la novela.

Mujeres

A lo largo de la historia la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito.⁴

En efecto, el hombre ha transformado a la mujer en un ser con características que por un lado la alejan de lo humano y por el otro la acercan al mito. Idea que si bien no puede generalizarse, sí abarca a gran cantidad de mujeres, sobre todo a quienes han sido motivos literarios:

Simone de Beauvoir afirma que el mito implica siempre un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. En el caso que nos ocupa, el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura.⁵

De acuerdo con esta idea, la mujer viene a ser un reflejo del hombre, una encarnación de lo que espera y de lo que teme. En efecto, los dos personajes femeninos más representativos de *Tres tristes tigres*: Estrella Rodríguez y Cuba Venegas, encarnan dos mitos, con todo lo que ello implica.

Con el subtítulo *Ella cantaba boleros*, Guillermo Cabrera Infante escribe ocho partes que intercala dentro de la novela y le sirven para dar todo un conjunto de mujeres del mundo nocturno que presenta en su obra. Uno de los personajes que más se destacan es, sin lugar a dudas, la cantante negra de boleros: Estrella Rodríguez.

...esa sirena que encarnó en manatí, a godzilla que canta en la ducha oceánica, a mi Nat King Kong... (p. 122)

Códac, el fotógrafo, narra cómo descubre a Estrella Rodríguez. Esto sucede durante su cotidiano recorrido por bares y cabarés de la capital cubana. En el centro nocturno *Las Vegas* —alusión al mundo norteamericano que imperaba en la vida cubana— fue donde la vio por primera vez:

Era una mulata enorme, gorda, de brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo... y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber

⁴ Rosario Castellanos, "Prólogo", en: Sergio Fernández, *Retratos del fuego y la ceniza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (Letras mexicanas, 91). p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta... Es la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros... ten cuidado que es la prima de Moby Dick, la Ballena Negra. (p. 63-64)

Y la descripción se prolonga durante todo el primer capítulo de "Ella cantaba boleros". La exageración, la comparación irónica, cruel, de este personaje con animales y objetos desproporcionados se convierte en un *leit motiv*, en una constante.

El humor, la mayor de las veces de una crueldad inconmensurable, es la característica que rige a la descripción de este singular personaje:

Y se volvió a reír a carcajadas que sacudían sus enormes senos como un motor sacude cancanando los guardafangos de un camión viejo. (p. 66)

Con el mismo tono de burla el autor describe a Estrella cuando canta:

...una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus enormes tetas, de su barriga de barril... (p. 67)

Sin embargo, la descripción de esta cantante no se reduce a su aspecto físico, Guillermo Cabrera Infante explora más allá de lo puramente externo. De ahí que se pueda conocer otra faceta de este mismo personaje: la de artista, la de la extraordinaria voz:

y su voz salía suave, pastosa, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí... La Estrella, no canta más que boleros, dijo y añadió, canciones dulces, con sentimiento del corazón a los labios y de la boca a tu oreja. (p. 67)

En fin, dentro del primer capítulo de "Ella cantaba..." se hace simultáneamente una descripción y un homenaje a Estrella Rodríguez, mujer repugnante por su aspecto físico, pero extraordinariamente atractiva por su talento como cantante.

La importancia de esta mujer bien puede ser metafórica, sus dos aspectos, tan opuestos, tan polares pero a la vez complementarios pueden configurar un paralelo con la realidad cubana de aquella época. Por un lado lo crudo, lo grotesco, lo inhumano de la realidad político-social, y por el otro la aparente atracción, estabilidad y alegría de la vida de esos seres noctámbulos.

A través de las ocho partes de "Ella cantaba..." se sigue configurando la imagen de Estrella. Aparece simultáneamente con otras mujeres, pero ella sigue imperando:

Debo decirte que come como una troupe de titiriteros y se queda con hambre siempre. Es así que está enorme como hipopótamo y como ellos, es anfibia. Se baña tres veces al día... (p. 83)

Las personas con las cuales vive son las que testifican sus costumbres, su manera de vivir, de comer, de ser.

Cuando no está cantando está roncando y cuando no está roncando invade la casa con el perfume en que se baña. . . (p. 84)

Alex Bayer, el actor radiofónico, con el cual vive durante algún tiempo la describe:

Creeme, tu Estrella es una fuerza de la naturaleza o más que eso un fenómeno cósmico. (p. 84)

Estrella Rodríguez, a pesar de ser una extraordinaria cantante de boleros, y aquí empieza el verdadero relato, no ha triunfado, no "ha llegado". Precisamente ésta será la preocupación del fotógrafo que la descubre:

Me dijo que había que separar ese oro de su voz de la ganga en que la envolvió la naturaleza. (p. 120)

En un momento, la mayoría de los participantes en la novela giran alrededor de Estrella. Códac prepara una fiesta en su honor para darla a conocer, y ahí reúne a los seres más representativos de ese mundo. La cantante nuevamente es descrita por el fotógrafo:

Veo la mancha enorme, cetácea, carmelita, chocolate que se extiende como una cosa mala y es, lo adivinaron, claro: Estrella Rodríguez. (p. 132)

El narrador explica el triunfo artístico de esta cantante negra:

Alguien me dijo que un empresario americano la oyó en Las Vegas o en el Bar Celeste o por la esquina de 0 y 23 y la contrató, no sé, lo cierto es que estaba su nombre en el anuncio y lo leí dos veces porque no lo creí y cuando me convencí me alegré de veras; de manera que la Estrella por fin llegó. . . Y ahora la veía no solamente como un fenómeno físico sino como un monstruo metafísico: la Estrella era el Lucero de la música cubana. . . (p. 281)

Y como historia melodramática, la heroína llega y se consagra, pero su caída es más rápida que su ascenso:

sé que terminó en el Capri y que luego fue al Saint John cantando acompañada de una guitarra solamente donde su éxito fue grande de veras y que después fue a San Juan y a Caracas y a México y que donde quiera hablaban de su voz. . . (p. 286)

En la Ciudad de México, precisamente, a causa de la demasiada altura, y también a una desproporcionada y desmedida cena, tuvo una gran indigestión que se convirtió en un ataque cardíaco que desembocó en su muerte

y en un escándalo para transportar su cadáver. Posteriormente es enterrada en México:

Después que los gusanos se dieron el banquete de la vida con las trescientas cincuenta libras que ella les dejó de herencia y que es verdad que ella se fue al olvido, que es como decir al carajo... (pp. 286-287)

Al final no queda nada de ella, únicamente un disco mediocre con una portada a colores de pésimo gusto obsceno, donde aparece una feísima mujer con los ojos cerrados y la enorme boca abierta.

Uno de los motivos por los cuales el autor convierte a tan singular mujer en centro de la novela, quizá sea la de preservarla del olvido, y con eso se obliga y nos obliga a recordar a Estrella Rodríguez. Las otras causas: su profunda admiración por este tipo de cantantes, la necesidad de comprobar la diversidad de valores que tiene un ser humano, la idea de aprehender algún monstruo como era "mobydita", la bestia, ese barril, esa ballena, ese submarino de carne, que pobló el zoológico nocturno de La Habana, y al que, de muchas formas, simboliza.

Gloria García o Cuba Venegas es otra de las grandes presencias femeninas. El autor crea este personaje en una relación estrechísima con el contexto social: hambre, necesidad, vicio, mundillo artístico, etcétera.

La semblanza de Cuba Venegas, o Gloria, se remonta a una carta de la señora Delia Doce a Estelvina Garcés, madre de Cuba. Este texto se incluye en el capítulo, por demás significativo, "Los debutantes." Cuba Venegas es otro de los personajes que se inician en La Habana.

Delia dice en la carta:

Como te iba diciendo esa hija tulla se ha buelto buena perla aqui en la Habana... pero en rialidá no fue culpa nuestra si Gloria te se uyó de la casa y vino pacá pa la Habana. Recuerda que ella también nos engañó a nosotros que nos dijo que tu la habías mandado pacá a estudiar... (p. 28-30)

A través de la carta podemos percatarnos de la actitud de Gloria García, pues a grandes rasgos se dice cómo llegó, qué hizo, a qué se dedicó, cuáles eran sus aspiraciones. En fin, se relata "el salto", la metamorfosis de la provinciana pobre a la modelo-cantante, de Gloria García a Cuba Venegas:

Ella parece se metió a artista de esas... (p. 28)

Pero antes de consagrarse, se narra en la carta toda la trayectoria de Gloria; primero había trabajado de manejadora, después en una peluquería, posteriormente fue vista por:

radiosentro que es un edificio grande donde está la estación de radio CMQ (p. 30)

Gloria regresa en varias ocasiones a casa de Delia, sitio donde inicialmente llegó, y a donde va a informar de sus diversas actividades.

y que tú crees que bimos allí en el Mundo, pues a tu hija anunciando La Polar. Ella está allí casi en cueros con una trusita de esas que se llama bequini... está parada junto a un oso blanco y le pone la mano encima y todo. Ella se llama ahora Cuba Venegas que parece ser un nombre que vende según nos dijo ella, pero a mí no me preguntes qué es lo que vende. (p. 31)

En la misma carta se informa de la posición de Gloria, de su máquina "Conbertible", de su ropa, de sus acompañantes, de su secretario, del fotógrafo que la acompañó para un reportaje de la revista *Carteles*. Es precisamente, a través de esa carta de la comadre Delia Doce a Estelvina Garcés que se realiza el relato de este personaje.

Posteriormente, Guillermo Cabrera Infante completa la imagen de esta extraordinaria mujer:

...y miré para el espejo parapetado tras la muralla de botellas y vi a Cuba, entera como está, más alta y más bella y más puta que nunca... (p. 272)

Ahora el relato para describir a Cuba no recurre a terceras personas a través de una carta, sino a la experiencia personal del narrador, el fotógrafo que asiste al cabaret Las Vegas. Con tres rigurosísimos adjetivos se califica a esta provinciana que llega a La Habana a triunfar.

El fotógrafo expresa sus vivencias personales y en ellas habla de su trato directo con esta mujer: bailar, estar, hablar con ella, transmite toda su relación amorosa y sensorial que tiene con Cuba Venegas:

y decidí sumergirme en la garganta de Cuba entre sus senos que salían solos de la blusa bajo el sobaco sin afeitarse, arte aprendido de Silvana Manganó o creo de Sofía Loren o de cualquier otra artista de cine italiano y allí estuve nadando, buceando, viviendo mi vida y pensé que era el comandante... (p. 273)

Inevitablemente, Códac hace una exégesis de Cuba, la modelo, valorándola más desde el punto de vista físico que artístico:

Cuba me recuerda a Olga Guillotina, que es la cantante cubana que gusta más a esa gente que le gusta las flores artificiales y los vestidos de raso y los muebles tapizados en nylon: a mí me gusta Cuba por otras razones que no son precisamente su voz que no son su voz que no son su voz precisamente, que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar... (p. 274)

Si tratamos de hacer una síntesis de la imagen, de los conceptos que se nos han transmitido de Cuba Venegas, podemos afirmar que esta modelo viene a constituir un arquetipo de la provinciana de Cuba que llega a la capital en busca de medios de subsistencia y que finalmente —por decirlo

en forma melodramática— es devorada por la gran urbe. La verdadera función de esta mujer, aparte de reflejar una situación socio-económica, es de un valor metafórico. El país Cuba es similar a esta mujer. La corrupción, el vicio, el dinero como símbolo del poder. Mientras Estrella Rodríguez encarna el ritmo, la música, la autenticidad del arte, Cuba Venegas tiene como único valor su cuerpo y su belleza física, ambos valores efímeros.

Al final de uno de los capítulos "Ella cantaba..." aparece por última vez Cuba:

... y vuelve a saludar y muestra los grandes medios senos redondos que son como las tapas de unas ollas maravillosas que cocinan el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosía del sexo, ... mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla, nunca. (p. 278)

Así, el autor encumbra a esta mujer como la mujer objeto, la mujer que funciona en virtud de su sexo, de su capacidad de satisfacer necesidades, la mujer que vale por sus atributos físicos.

Magdalena Cruz es otro de los personajes femeninos que completan y complementan el conjunto de mujeres de esta novela. Magdalena, al igual que las mujeres anteriores, forma parte de ese universo de diversión nocturna que constituye *Tres tristes tigres*; este personaje aparece por vez primera en la Sección "Los debutantes" y su importancia es la de servir de representación de una forma de vida y de una actitud.

Yo ríalmente lo que quiero e divestisme. (p. 34)

Así, a media lengua, Magdalena casi niña, define su vocación. El placer como único fin es el pensamiento dominante en ella. La cita anterior, cabe aclarar, está integrada a una plática —transcripción lingüística— del habla de una jovencita con una mujer madura, diálogo del cual se desprende el nivel económico, social e incluso moral de Magdalena. La interlocutora de este personaje dice:

no me impolta nada de nada de tu vida ni de lo que haga con lo que tiene entre la pierna... (p. 34)

Como se puede observar los personajes se mueven en un nivel absolutamente primario: placer a integridad sexual femenina. Magdalena, mejor conocida como "Magdalena", es la mujer humilde que desea liberarse y divertirse, lo cual consigue a través de la prostitución.

Otro personaje femenino es Ingrid Bérnago que aparece dentro del texto como representación de la mujer sin identidad, sin nombre, se le conoce únicamente a través de un sobrenombre:

...Y ahora tengo que explicar que Ingrid es Ingrid Bérnago, que no se llama así, sino que le dimos ese apodo porque así es como ella pronuncia el nombre de

Ingrid Bergman: ella es una mulatica muy adelantada, dice ella cuando está en vena, que se tifie el pelo de rubio y se maquilla mucho y se pone la ropa más estrecha de esta isla en que las mujeres no usan vestidos sino guantes para todo el cuerpo... (p. 165)

La presencia de Ingrid, como la de todas las mujeres, tiene una función puramente decorativa. Las alusiones a los maquillajes, a las cabelleras pintadas, a las pelucas, a los ropajes, completan con acierto este sentido de la mujer dentro de la novela.

Vivian Smith-Corona es todo lo contrario de las anteriores mujeres. Su posición económica y su situación social son totalmente ajenas a la realidad del grupo femenino presente en la novela. Sin embargo, a pesar de esto, participa directamente con ellos. En el "Prólogo", presentación de la novela y del espectáculo del Tropicana, aparece Vivian:

Saludamos a la encantadora jeune-fille, como dicen nuestros cronistas sociales, señorita Vivian Smith Corona Álvarez del Real, que celebra esta noche sus quince y ha escogido para festejarlos el marco siempre glorioso del cabaret bajo las estrellas... (pp. 17-18)

Esta jovencita pertenece a una clase social acomodada y viene a representar a la "alta sociedad" que lleva a su hija a celebrar sus quince años a un cabaret. Representa la clase social que tenía el poder económico y probablemente también el poder político en el país.

En una actitud de admiración y repudio el autor hace mención de ellos con humor e ironía.

Había unos cuantos millones sentados en las sillas de hierro marcando algunas nalgas que eran prominentes social y físicamente. (p. 93)

Vivian Smith-Corona es una jovencita frívola que sale a divertirse con el músico Eribó. Sus relaciones pueden calificarse de superficiales, aunque en algún momento ella lo hace confidente de la pérdida de su virginidad y de su situación emotiva. Esta jovencita pertenece al grupo social del Habana Yacht-Club, del Vedado Tennis, del Casino Español. Y su verdadera trascendencia dentro de la novela es su apellido:

Eso es una máquina de escribir. Hasta tiene nombre de máquina de escribir. Vivian Smith-Corona es una máquina de escribir (p. 109).

Nuevamente, a través del apellido y de la actitud de Vivian, el autor retoma el asunto de la mujer objeto, utilizada únicamente por sus atributos físicos y en este caso económicos.

Junto con Vivian aparece otra mujer, Sibilia, que completa la imagen de las niñas "bien", cuyo interés dentro de ese mundo nocturno está identificado plenamente con el espíritu bohemio, con la diversión y el libertinaje.

La niña rica se divierte con el bongocero; la clase social alta acude a los estratos inferiores en busca de diversiones y de placer, y establecen relaciones pobres y limitadas.

Las demás mujeres que aparecen en *Tres tristes tigres* confirman el reducido valor que tiene la presencia femenina. Reducido tomando en cuenta que la totalidad de ellas son prostitutas, modelos, cantantes, ricas ociosas, turistas, etcétera. Seres preocupados excesivamente por su presentación y su aspecto físico. El autor las concibe faltas de inteligencia, mal habladas, sin "cultura". En fin, a pesar de valorarlas en forma negativa, el narrador encuentra su justificación:

La miré: miré su cara y me río al recordarla, porque donde hay tanta sofisticación ahora, tanto labio botado a la Brigitte Bardot, tanta pestaña negrida, tanto maquillaje diurno/nocturno/dramático, había una belleza simple, provinciana, abierta, pero también serena, triste, confiada, porque la belleza y veinte años y el hambre total son demasiados campeones para el reto de La Habana. (p. 148)

Los sobrenombres artísticos, exóticos, eufónicos de todas estas mujeres sirven para ocultar —con unas cuantas letras— el verdadero nombre y con él, la verdadera personalidad de estas presencias femeninas.

Criaturas de la laguna negra

... y con él vinieron Marta Pando y Ingrid Bérnago y Edith Cabell que creo que fueron las únicas mujeres que vinieron esa noche, porque tuve buen cuidado que no se aparecieran ni Irenita ni Manolito el Toro ni Magalena ni ninguna otra criatura de la laguna negra, fueran o no centauros (mitad mujer y mitad caballo, que es una bestia fabulosa de la zoología de la noche en La Habana y que no puedo ni quiero describir ahora) o como Marta Vélez, notable compositora de boleros, toda caballo... (p. 121)

En efecto, en ese gran bestiario nocturno no podía faltar la presencia de un grupo de seres neutros, ambiguos, enfermos, conflictivos, que al mismo tiempo que dotan al texto de una graciosa situación de ambigüedad, reflejan un estado de cosas en una ciudad corrupta como era La Habana en aquella época.

Las alusiones a estos personajes son constantes, en el "prólogo" el maestro de ceremonias anuncia:

señoras y señoritas y ...señoritos que de todo tenemos esta noche... (p. 16)

Y en efecto, en la noche cubana, como la llama el autor, van apareciendo diversas caracterizaciones de personajes ambiguos:

junto con ella un muchachito muy delgadito, muy delicado que siempre se pasaba la lengua por los labios y se lo mojaba y tenía el pelo lasio así como un onda sobre la cara... (p. 32)

Algunas mujeres, como Cuba y Magalena, son observadas en momentos por el escritor como personaje de actitud conflictiva; respecto a Cuba Venegas dice:

y se cojían las manos y se desían constantemente mi hermana y mi amiga y mi amiguita y cosas así y cuando se fueron iban con las manos cojidas... (p. 33)

La referencia a "Magalena" Cruz, también es muy clara y llena de ironía y de mal humor:

Me cago, me digo, ¡esta es la isla de Lesbos! y cuando regresan del baño esta combinación de dos tonos, estas dos mujeres que Antonioni llamaría Las Amigas... (p. 129)

En ocasiones, estas actitudes son veladas, es decir se presentan de una manera un tanto ambigua, dejando al lector la comprensión total y final de los personajes. Sin embargo, en otras situaciones el escritor escribe y presenta a personajes abiertamente neutros:

Yo no me llamo Irenita sino Raquelita, pero no me digas Raquelita sino Manolito el Toro que ese es mi nombre para mis amigos y me quitó la mano y se bajó, voy a ver si me bautizan de nuevo y cruzó la calle hasta la entrada del cabaret donde había un cromo, una maravilla de niña esperándola y se cogieron las manos y se besaron... y éste que vez aquí es Pepe señalando para su amiga que me miró con la cara bien seria. (p. 76)

El autor nuevamente, como en la política, no asume ningún papel de juez, no condena, simplemente se dedica a presentarlos sin ninguna cor-tapisa moralizante como seres integrantes de esa sociedad nocturna.

No podía faltar dentro de este grupo "los matrimonios", uno de ellos es la pareja que integran un doctor y Alex Bayer, el actor radiofónico; otro formado por dos mujeres, es presentado a través de una tipografía particular:

Laura y Livia/ Livia y Laura/ Laturalivia: una sola cosa. (p. 149)

Precisamente, Alex Bayer y Livia, por si alguna duda quedara, son caracterizados con una mayor amplitud y profundidad; Alex:

...era un narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y se oía complacido en las ondas sonoras que creaba. ¿Fue su voz lo que le hizo homosexual? ¿O al revés? ¿O es que en cada actor hay escondido una actriz? (p. 82)

Respecto a Livia:

Livia tiene manías por decirlo de una manera cubana y no decir tendencias que es una palabra médica. Una de ellas es tener compañeras de cuarto... (p. 148)

Homosexuales, lesbianas, señoritos, centauros, amigas, "matrimonios" constituyen la presencia humana neutra de esta obra literaria. Es tan notoria y tan grande la existencia de este núcleo que incluso tiene un sitio especial de reunión:

Apenas había nadie en el Saint Michel y el largo pasillo que era un túnel de sodomía temprano por la noche, estaba vacío. Solamente había una pareja —hombre y mujer— junto a la victrola y dos locas tímidas y bien llevadas en un rincón oscuro. (p. 114)

Guillermo Cabrera Infante en su afán de captar y de integrar a esta clase de personas a su novela, no duda en ningún momento de aludir directamente a Liberace, José Mujica, a Platón; de presentar a través de sus sesiones de sicoanálisis el caso de un homosexual, de permitir que Bustrófedon grite "*Que sólo las lesbianas acaricien mi cara*" (p. 139), de presentar a un negro con voz afeminada explicando que él odia a las mujeres, de reunir en el camerino de Estrella a la mariconería de los cinco continentes y los siete mares que es la clientela del Saint Michel (p. 285).

En realidad esta tercera presencia se manifiesta como una gran constante dentro de la novela y su importancia se manifiesta como una gran constante dentro de la novela y su importancia radica precisamente en crear un ambiente de ambigüedad y comicidad.

EN RESUMEN

Tres tristes tigres, novela de Guillermo Cabrera Infante, es una obra escrita durante los primeros tiempos de la Revolución Cubana. Su autor respiró el movimiento cultural de la prerrevolución y participó activamente en el nuevo régimen. Este escritor crea su obra con un afán eminentemente literario. En ninguna forma niega la existencia de un fuerte e importante contexto político-social, pero este contexto no es el objeto directo de su creación. Como eje central de su novela, Guillermo Cabrera Infante expone las aventuras de un grupo de amigos, unidos por una situación común: la vida nocturna de La Habana. De acuerdo con este eje central, personajes, actividades, concepciones vitales y ubicaciones dependerán principalmente del mundo de la farándula nocturna de esa capital; sólo que el retrato de ese mundo va más allá de la pura descripción realista.

El motivo principal del escritor no es el de valorar la realidad, sin embargo, en todo el transcurso de la obra se transparenta un sentido crítico. Precisamente el ambiente donde se ubica permite al lector conocer una zona de la realidad urbana de la capital de Cuba: el ambiente decadente de los músicos y las prostitutas de la época de Batista. También es cierto que el autor no asume abiertamente un posición que indique su rechazo a ese mundo, antes, por lo contrario, coincide plenamente con lo que está narrado. El proceso de identificación es innegable, la reconstrucción del ambiente musical y de una geografía de la prostitución va más allá de la simple descripción. El autor encumbra y subraya apasionada y vivencialmente sus materiales literarios.

A pesar de todo, detrás de toda esa apariencia de placer y complacencia, el imperialismo, el fascismo, la decadencia burguesa y el sistema capitalista están presentes: son algunos de los grandes fantasmas y espejismos que existen en este relato cubano. Cabrera Infante los revive, los oxigena, pero no por su valor en sí mismos, sino porque originaron la creación de un mundo, y dentro de él, modos de pensar, de vivir y formas culturales ya irrepetibles. Así, al realizar este humorístico y deprimente mural, Cabrera Infante reafirma y pone de manifiesto la deformación, la distorsión, el desorden que ha producido uno de los más injustos sistemas sociales: el capitalismo. La Habana testimoniada por propios y extraños, aparece como un inmenso prostíbulo donde los extranjeros y los nacionales acuden en busca de placeres económicos y desconocidos.

Otra preocupación del escritor fue presentar un panorama del ambiente social y cultural de aquella época. La sociedad de consumo aparece en todo su esplendor, y satura al texto de productos y anuncios comerciales que lo convierten en una digna muestra del arte *pop*. La música y el cine —pasiones del escritor— se añaden a esta gran suma.

Las ideas políticas en esta novela tienen un aspecto incidental. El escritor las alude lejanamente; su interés, como dijimos anteriormente, está orientado hacia otro aspecto de su realidad. La intención fundamental de esta novela, afirma Cabrera Infante, es la aprehensión del *hábitat* de esa cofradía nocturna. Su intención ecológica: la captación de esa fauna de la noche y de su Habana, se cumple con las sugerentes caracterizaciones de sus personajes.

La construcción de esta novela responde a los lineamientos de la obra abierta. Sus capítulos, sus partes integrantes, están dispuestas en forma tal, que permiten al lector múltiples interpretaciones, pues el escritor mismo está planteando su creación como un haz de sugerencias y de posibilidades narrativas. *Tres tristes tigres* está concebida como una estructura que permite y obliga al lector a ejercer su propia creación en la lectura de esta novela.

A través de una laboriosa búsqueda y de una capacidad digna de destacarse, el autor consigue la materia prima adecuada para comunicar las experiencias de ese núcleo de individuos: el lenguaje. Este lenguaje seleccionado y trabajado en forma ejemplar y sorprendente, cobra dentro del relato una función primordial. El rigor lingüístico del autor y la flexibilidad de nuestro idioma se conjugan para dejar una original constancia del habla cubana.

En este suntuoso réquiem, asistimos a los funerales de un sistema y conjuntamente a la extinción de algunas formas de vida y de cultura. Guillermo Cabrera Infante, profundamente melancólico, las evoca, y repite la experiencia de Lewis Carroll: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada."

Esta novela narra la liquidación de un mundo profundamente deformado, constituye una abolición del pasado. El autor vive un cambio, pero su novela —producto quizá de su inadaptación— está hecha de miradas hacia atrás, de nostalgias. Lo negativo, lo anormal, lo complejo sirven a este narrador cubano para caracterizar la agonía y la muerte de una época y de un nivel de la realidad cubana.

REFLEXIONES EN TORNO A RAYUELA

Cortázar vive en el barrio 15 de París, en una casita angosta y alta como él, atestada de libros, cuadros y curiosos objetos que ha fabricado él mismo o ha recogido por el mundo.

Frente a su escritorio, en una especie de pizarrón prendidos con alfileres como mariposas, hay como una antología de lo insólito cotidiano (recortes de diarios, postales, inverosímiles avisos publicitarios, etcétera) que siempre se renueva y está al día.

Espíritu extraordinariamente alerta para todo lo que denuncie en el hombre una dimensión maravillosa. Cortázar es también observador muy certero de esa realidad inmediata que se compone de gestos y palabras banales, de actos triviales sin consistencia. En sus libros esas dos caras de la vida se funden como en una moneda. Pero él no cree que la vida sea "divisible".

MARIO VARGAS LLOSA
Diario Expreso 7/2/65

INTRODUCCIÓN

La novela hispanoamericana del siglo XX tiene una extraordinaria significación como reflejo de la cultura y del pensamiento americano. Dentro de la enorme cantidad y variedad de novelistas, dignos todos de un estudio especial, uno me ha llamado poderosamente la atención: Julio Cortázar, cuya producción se ha enfocado de manera esencial a la novela y al cuento. *Rayuela*, novela publicada en 1963, contiene una gran diversidad de elementos de estudio, por ello, en esta ocasión haré sólo una triple reflexión sobre ella: el lenguaje, la novela y el autor. Tres reflexiones, tres acercamientos, tres intentos por conocer *Rayuela*.

Para realizar este trabajo tomo como punto de partida al mismo Cortázar:

Si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de manera probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no con vistas a la ficha bibliográfica o la clasificación estética.¹

¹ Ana María Simo y otros, *Cinco miradas sobre Cortázar*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 100 (Colección Números)

LA BÚSQUEDA COMO SIGNO

Definición y origen

La palabra lenguaje implica diversas y variadas definiciones: "es un sistema de signos con que el hombre comunica a sus semejantes lo que piensa o siente; por antonomasia es un conjunto de sonidos articulados que sirven para este fin; es también la facultad de expresarse por medio de estos sonidos; es el idioma hablado por un pueblo o nación; es la manera de expresarse, estilo de cada uno en particular".² Lo anterior sirve para resumir brevemente los múltiples significados que este vocablo puede tener; Julio Cortázar muestra a través de *Rayuela* una constante preocupación por el valor y significado auténtico del término. "Digamos que el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla."³

Cortázar pretende, a través del lenguaje en la creación literaria, generar y producir una imagen del mundo. Pero el lenguaje, como el hombre, tiene un pasado y un origen, el cual trataremos de resumir brevemente. En los tiempos primitivos, las palabras aún eran signos mágicos, retratos de las cosas en lo que vivía la esencia de ellas. Quienes conocían el nombre de un objeto eran dueños del mismo y podían usarlo a su antojo o gusto.

Los objetos eran mudables; por orden del conocedor de la magia, se transformaban instantáneamente como sucede en los cuentos de hadas o en los sueños.

La palabra mágica tenía mayor eficacia si se cantaba o se escribía y si además iba acompañada de un acto mágico. También era posible sojuzgar a la naturaleza por medio de cifras o de imágenes dibujadas, pintadas o talladas. El que empleaba la magia se apoderaba de un hombre o un animal, de una estrella, nube o enfermedad, efectuando en la imagen un acto de sustitución. Si añadía a este acto un encantamiento verbal, imponía su voluntad a la creación con más seguridad. También la plegaria era originalmente un conjuro que ahuyentaba los espíritus malignos y llamaba a los buenos. El hombre arcaico, impulsado por temores y deseos, conjuraba continuamente las cosas que lo rodeaban para sentirse seguro. El alma humana a través del lenguaje se ha manifestado como el poder más antiguo y más grande de la historia.

En *Rayuela* se cita a Toth, divinidad egipcia, la cual muestra dos aspectos esenciales de su ministerio: la magia y el lenguaje, es precisamente esta doble función la que integra un elemento coherente, conciliador, conjuntivo entre el signo y la cosa, entre la realidad del objeto y la representación

² Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1963, p. 435.

³ Julio Cortázar, *Rayuela*, 10a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 435. Las referencias posteriores a esta novela se indicarán con el número de la página correspondiente a esta edición.

abstracta que lo nombra, que lo traduce de realidad concreta a un elemento meramente representativo, simbólico o metafórico. La concepción del lenguaje participa de un aspecto religioso o mágico: "magia o mundo tangible, había un dios egipcio que armonizaba verbalmente los sujetos y los objetos" (p. 309).

Originalmente el signo es el objeto, es la encarnación de la cosa, pero al transcurrir el tiempo y transformarse el hombre y su lenguaje, las palabras se alejan vertiginosamente de esa realidad y se transforman en un mero nexos. La palabra nombra a la realidad pero no es idéntica a ella, porque entre el hombre y los objetos se encuentra la conciencia humana. "La palabra, dice Octavio Paz, es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior."⁴

La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. Octavio Paz⁵ afirma que el hombre gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural, haciendo del hombre y la realidad vastas metáforas. "La esencia del lenguaje es la representación, *darstellung*, de un elemento de experiencia por medio de otro, la relación bipolar entre el signo y el símbolo y la cosa significada y simbolizada, y la conciencia de esa relación."⁶

Producto de esa conciencia, surge la necesidad de normar el lenguaje, por lo que el hombre, después de inventar el lenguaje, crea reglas sintácticas para —a través de ese instrumento— lograr una mejor comunicación, un exacto intercambio de ideas, una manifestación de su individualidad.

El paraíso y la búsqueda

Si recordamos cómo las palabras originalmente representaban el objeto mismo, y si añadimos que éstas se alejaron rápidamente del hombre y la realidad, podemos afirmar que las palabras traicionan al hombre, que el verbo se rebela contra su creador:

La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir —¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca y tenebroso día? Hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable) sin conciencia razonante aprehender una unidad profunda. (p. 99)

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, Lengua y Estudios Literarios, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, citado por Octavio Paz, *El arco...*, p. 32.

La palabra, a semejanza del hombre, se convierte en un ser ambiguo, en constante evolución, en una indetenible variabilidad. Pero el hombre y la palabra no se divorcian de manera fatal, tan sólo se disocian, se desentien-den temporalmente, porque la palabra es un elemento necesario para la comprensión del mundo y de la vida; el hombre y el mundo se reconcilian a través del lenguaje. Sin palabras no se llega a las palabras, sin palabras no se razona, sin razón no se aprehende la unidad profunda que es la vida. Sin lenguaje el hombre se disocia del hombre, se aleja de su realidad, de su so-ciedad y finalmente se enajena en el silencio.

La presencia del lenguaje en el ser humano es un hecho innegable, es una presencia necesaria:

Sin lenguaje no hay hombre.

Sin historia no hay hombre.

Sin crimen no hay asesino. Nada te prueba que el hombre no hubiera podido ser diferente. (p. 194)

Estos juicios plantean por un lado hechos absolutamente ciertos, pero por el otro, los rompe a través de la ironía, ésta sería como afirmar: si Adán no hubiera tomado el fruto del árbol de la ciencia, su espíritu e intelecto habrían sido distintos y Adán y nosotros estaríamos viviendo en el Edén. Precisamente el Paraíso es uno de los temas a los cuales Cortázar hace constante referencia:

— No, no ha ido tan mal dijo Ronald.

— ¿qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien?

— ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la Nostalgia del Paraíso Perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro? (p. 194)

Dentro de la conciencia del hombre que encarna Cortázar, surge como preocupación constante la falta de autenticidad del lenguaje, idea que reitera, en una constante alusión al mundo perfecto y exacto del Paraíso:

¿qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un Edén, un otro mundo?

Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia, complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage.

Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo sin luz para siempre. (p. 432)

En estas alusiones míticas se percibe un extraordinario humor encami-nado a marcar concienzudamente la búsqueda de otra dimensión para el hombre, ya que la propia no tan sólo no le satisface sino que lo ahoga:

Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña.

Wishful thinking, quizá; pero esa es otra definición del bípedo implume. (p. 436)

A través de esta búsqueda, de esta inconformidad, de esta desazón se marca y refleja la crisis entre el hombre y el mundo, entre el objeto y el sujeto, la disociación entre el lenguaje y el hombre.

Cortázar plantea al hombre en una continua e infinita necesidad de penetrar a otra situación a la cual desconoce pero presiente, a la que imagina y en la cual confía. Se insiste en otra salida, no ya la búsqueda del Paraíso, sino solamente en la necesidad de transformar el paisaje humano, de abatirlo:

Y decíamos que el *homo sapiens* no busca la puerta para entrar en el reino milenario (aunque no estaría nada mal, nada mal realmente) sino solamente para poder cerrarla a su espalda y menear el culo como un perro contento sabiendo que el zapato de la puta vida quedó atrás. (p. 433)

A través del lenguaje, Cortázar interroga y establece formas dialécticas, pero confiesa que el lenguaje no comunica la interrogante, por el contrario, el diálogo se pierde por falta de sentido lógico o por falta de lenguaje apropiado:

El lenguaje, al igual que el pensamiento, procede del funcionamiento aritmético binario de nuestro cerebro, clasificamos en sí y no, en positivo y negativo... Lo único que prueba mi lenguaje es la lentitud de una visión del mundo, limitada a lo binario. Esta insuficiencia del lenguaje es evidente, y se la deplora vivamente. Pero, ¿qué decir de la insuficiencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas. Le matin des magiciens. (p. 466- 477)

La presencia de esta cita dentro de la obra de Cortázar refleja la preocupación del autor por las limitaciones del pensamiento y del lenguaje.

Esto se reitera, pero en otro aspecto, ahora con un sentido histórico: "qué epifanía podemos esperar si nos estamos ahogando en la más falsa de las libertades, la dialéctica judeo-cristiana" (p. 616). En este párrafo se resume no sólo la visión, la idea personal de Julio Cortázar sobre su pensamiento individual —su lenguaje—, sino que se relaciona con gran parte de la problemática de occidente.

El lenguaje y Cortázar

Las palabras en *Rayuela* no son únicamente elementos para construir un objeto literario; no, su valor es más profundo y más vital. "Hace rato que no me acuesto con las palabras, las sigo usando como vos y como todos pero las cepillo muchísimo antes de ponérmelas" (p. 115). Para Cortázar el lenguaje es un elemento cotidiano, pero él lo usa en su sentido más claro y más exacto; además considera a las palabras como entidades físicas, como seres vivos, las humaniza al grado de afirmar: "hace rato que no me acuesto con las palabras", a través de esta idea tenemos muy clara una aspiración de Cortázar: identificación total, integración, matrimonio con su lenguaje.

Nuestro autor logra recobrar el sentido primero del lenguaje cuando en singular cita y hablando de un cañaveral de palabras dice:

Y ya mi pena se llama pena y mi amor se llama amor. (p. 115)

Cortázar identifica el objeto con el nombre y re-crea su realidad; nombra la palabra con la palabra. Las entidades vivas que él conoce como palabras son objeto de atención y cuidado:

Estás usando las palabras, les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, míralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes. (p. 190)

Las palabras tienen dinamismo, vitalidad, agilidad, juegan, saltan, realizan actos; en este sentido podría afirmarse que Cortázar pretende humanizar a las palabras, hacer de su presencia un acto real y palpable no sólo a la vista y al intelecto sino a toda la sensibilidad humana.

Definitivamente, para Cortázar el lenguaje no funciona como una entidad que sirva para explicar o nombrar las cosas, el sentido primordial y auténtico surge de su función comunicativa, que es lo que en verdad le interesa dentro de la literatura. Esta función no consiste ni basta con ser explicativa sino que debe ser demostrativa. Si el mundo es una realidad, dice Cortázar, el lenguaje servirá no sólo para nombrarla sino también para mostrarla:

está bien claro que Morelli condena en el lenguaje el reflejo de una óptica y de un *organum* falso e incompletos, que nos enmascaran la realidad, la humanidad. A él en el fondo no le importa demasiado el lenguaje salvo en el plano estético, pero esa referencia es inequívoca. Morelli entiende que el mero escribir estético es un escamoteo y una mentira que acaba por suscitar al lector-hembra, al tipo que no quiere problemas sino soluciones o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón sin comprometerse en el drama que también debería ser suyo. En Argentina ese tipo de escamoteo nos ha tenido de lo más contentos y tranquilos durante un siglo. (p. 500)

El enjuiciamiento del lenguaje se hace en distintos planos y con diferentes perspectivas, todas importantes y relacionadas, se comenta desde el punto de vista meramente estético, cómo funciona respecto al lector y su situación, además, lo responsabiliza de la situación social y política de Argentina.

Precisamente para Cortázar es indispensable liberar a las palabras de los contenidos silenciosos, oscuros y falsos que las engendran; además, convertir al lenguaje desde su interior en un fluido, a fin de que fuera de las especializaciones del entendimiento pudiera entregar el movimiento de la vida y su duración propia.

En la novela de Cortázar se aspira a la destrucción del lenguaje tradicional y a lograr frente a la tradición muerta y absurda, la auténtica creación del lenguaje, la renovación de la actitud del hombre frente a la vida; por eso el narrador destruye su casa (p. 93), pero al mismo tiempo que la destruye encuentra en ese devastamiento de los propios territorios: "estrellas y pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardían la furia de las especies" (p. 93).

Precisamente de estos escombros, de estos residuos es de dónde brota el lenguaje nuevo del hombre nuevo que Cortázar propone: "Las palabras trenzaban noche y día furiosas batallas de hormigas contra escolopendras, la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias, la clara imagen con el peor lunfardo" (p. 93).

La idea de un nuevo lenguaje, totalizador y renovador, incluye la integración de un solo sistema, capaz de recoger y utilizar indistintamente el peor y el mero lenguaje: todo el lenguaje.

En otro momento se presenta el valor individual del lenguaje, es decir cada persona, a su manera, tiene una forma específica de expresión y entendimiento, esta dimensión de individualidad se manifiesta claramente en la relación con la Maga, con la cual no ha podido comunicarse, en el sentido exacto del término:

Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre, auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llenan de polvo de oro una habitación o un verso. (p. 116)

Aquí, en definitiva, la valoración cortazariana del lenguaje individual adquiere un sentido tan grandioso, tan elevado, que lo convierte en un espectáculo, en un acto de prestidigitación, de magia, de poesía; pues hay que recordar que se está refiriendo al lenguaje de la Maga, paradigma de la inocencia y de la ingenuidad.

Describir

Cortázar asiste, por lo menos así lo afirma, a la corrupción del lenguaje, y a través de ésta, en recíproca relación, a la corrupción de la sociedad: "Una

prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura" (p. 488). Por tal motivo pretende la contra-escritura, aspira a describir:

Es mucho más fácil escribir así que escribir ("describir" casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector. Por supuesto, el problema se sitúa en un plano moral. Quizá la arterioesclerosis, el avance de la edad acentúan esta tendencia —un poco misantrópica me temo— a exaltar el ethos y descubrir (en mi caso un descubrimiento bien tardío) que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica. (p. 539)

Lógicamente, la escritura tradicional que nada dice es de más fácil factura, que aquella que aspira a un lector. Y de nuevo la ironía: la senectud, la arterioesclerosis, la estética y la metafísica. Elementos de los que se vale Cortázar, para poner en tela de juicio el acto tradicional de escribir, de no decir nada. A través de este describir, trata de recuperar un sistema comunicable que rompa con la dura costra mental que inutiliza al hombre, un sistema que lo transforme. Este nuevo lenguaje se propone como elemental postulado la claridad: "La claridad es una exigencia intelectual y nada más. Ojalá pudiéramos saber claro, entender claro al margen de la ciencia y la razón" (p. 195).

Precisamente la claridad del lenguaje ha sido una de las grandes ausencias en la mayor parte de los escritores latinoamericanos:

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. Es casi tanto como repetir que nos venden la vida, como decía Malcolm Lowry que nos la dan prefabricada. (p. 503)

Con referencia a ese lenguaje oscuro, que no comunica, ni informa, ni critica, dice Cortázar:

De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitan a espeluznantes harakiris. (p. 602)

Describir es la actitud contraria a escribir; escribir es representar las ideas por medio de signos, y más especialmente representar la lengua hablada por medio de letras o caracteres adecuados; así, describir es tratar de borrar, despintar o desdibujar lo que se ha dicho —mal dicho. La acción describir se cumple en *Rayuela*, porque en todos y cada uno de sus capítulos, un texto desdice a otro texto, el cual a su vez desdice a otro, todos en una interminable combinación.

Cortázar construye para destruir, asciende para descender, escribe para describir; a través de la escritura y su antítesis pretende renovar la expresión y la vida misma:

Lo que lo hace entrañable es su práctica, la fuerza con que trata de describir como él dice para ganarse el derecho (y ganárselo a todos) de entrar de nuevo con el buen pie en la cosa del hombre.(p. 502)

Se pretende a través de la novela hacer la guerra a la literatura, al lenguaje "emputecido" (p. 504) y devolverle al lenguaje todo su brillo, todos sus derechos. Cambiar las palabras, darles a cada una, dimensión y posición distinta para que el lenguaje "pueda ser usado como yo uso los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común" (p. 500). Convertir al lenguaje en algo útil, capaz de iluminar y provocar el fuego.

Función del lenguaje

La función del lenguaje consiste en significar y comunicar los significados, pero los hombres modernos han reducido el signo a la mera significación intelectual y la comunicación al simple hecho de transmitir informes. Han olvidado que los signos son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos. Para revivir el lenguaje se necesita intuir de otra manera todo lo que construye nuestra experiencia: "del ser al verbo, no del verbo al ser" (p. 503). Es decir, partir de nuestros sentidos para reorganizar y re-nombrar las cosas y finalmente verbalizarlas nosotros mismos, no la tradición, ni la historia.

En *Rayuela*, el concepto de lenguaje toma el sentido al que Cortázar aspira. Para él, el lenguaje es una realidad histórica, que recoge las tradiciones, las costumbres del pensamiento y el espíritu de los pueblos, pero no se queda ni se conforma con eso, sabe y así nos lo hace saber, que el lenguaje es, antes que nada: "La encarnación de la verdad, porque el lenguaje tiene significado"⁷ y para lograrlo recurre a la contradicción, a la antítesis, la paradoja, la objetación, la refutación, la réplica, el combate, el rechazo.

En este sentido, *Rayuela* se plantea como una obra sin autor, o mejor dicho de autor múltiple. Es una obra viva, en constante devenir, pues su palabra, lenguaje o mensaje no se limita a lo redactado en 635 páginas, ese es únicamente el principio. *Rayuela* depende de su lector, y más exactamente del diálogo, en el sentido exacto del término, que pueda lograr con él:

Nuestra verdad posible tiene que ser una invención, es decir, escritura, literatura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores,

⁷ Rosario Castellanos, "El idioma como arma de dominio y como instrumento de liberación", en: Diorama de la Cultura, suplemento dominical de *Excelsior*, México, 7 de junio de 1970, p. 12.

turas, la santidad, tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas. (p. 439)

Si la verdad posible de Cortázar lo constituye la escritura, sólo nos resta, junto con él, hacer ya, las últimas consideraciones al respecto: "No sospecharon bastante que la reacción de todo lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutable la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja" (p. 503).

Me pregunto yo, ¿qué estructura humana nos muestra Cortázar a través del lenguaje de *Rayuela*?:

Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad, aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona, no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo. (p. 503)

Finalmente podemos subrayar lo que Cortázar dice:

buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche (p. 20), pero ayudado por su lenguaje-fósforo, lenguaje-fuego, lenguaje-iluminación, inicia a través de un juego literario —*Rayuela*— una constante búsqueda de la estructura humana a la cual pertenece y en la cual reside.

El caleidoscopio

Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector, tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla, pero el rostro debería ser el nuestro. (p. 544)

La aparición de la cocina en el párrafo anterior se presenta como una actividad que juntamente separa el mundo natural y el humano; la cocina, en el caso de *Rayuela*, es el lenguaje; cómo narrar sin lenguaje, el cual nos separa de la naturaleza y nos une a ella y a nuestros semejantes. El lenguaje es una mascarilla que desprendemos de nuestra propia identidad; para narrar se debe vaciar el lenguaje sobre el propio rostro y sobre el rostro de los demás para que sientan las vivencias tal y como las siente el autor. "El lenguaje significa la distancia entre el hombre y las cosas tanto como la voluntad de anularla."⁸

Así, a través del lenguaje se cuela el mundo natural anónimo y se transmuta en nombres, signos y cualidades que van a integrar la novela. Como requerimiento insustituible de la novela hemos citado ya al lenguaje, veamos ahora su definición: Novela: obra literaria en que se narra una

⁸ Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, p. 48.

acción real o imaginaria, con el fin de interesar y conmover al lector; Fig. ficción o mentira.⁹ *Rayuela* participa de la definición tradicional, pero añade algunos elementos distintos.

La forma

Estructuralmente, *Rayuela* prescinde de un esquema coherente, de un orden tradicional de pensamiento y de vida; organizándose de una manera totalmente distinta e inarmónica respecto a la tradicional. Cortázar muestra en su novela una preocupación constante por todo lo que de alguna forma atañe al hombre, por eso su obra resulta completa y saturada de preocupaciones, que en una primera mirada parecen ilógicas y sin sentido, pero en la medida en que se va penetrando en ese bosque lleno de maleza, cada elemento, cada presencia, cada combinación va adquiriendo un significado, cobrando un sentido.

En ésta lo verdaderamente trascendente es lo cotidiano; como meta se propone la sustitución, el cambio de lo importante por lo poco significativo, para él: "el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido". En la página 627, Morelli dice una frase que innegablemente demuestra una faceta de lo que realmente es *Rayuela*: "Mi libro se puede leer como a uno dé la gana. *Liber furguralis*, hojas mánticas y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan a lo mejor queda perfecto." Sin lugar a duda se puede considerar ésta, la única regla verdadera con respecto a la lectura de *Rayuela*. "Le revienta, afirma también, la novela rollo chino que se lee del principio al final como niño bueno" (p. 505). Son de tal manera válidas estas citas, que de entrada nos encontramos con una novela que niega una sucesión ordenada para transformarse en una apertura de posibilidades.

Cada capítulo se convierte en una llave para otros muchos capítulos, y éstos, a su vez, son llaves de otros, por lo tanto dentro del libro encontramos una pluralidad de órdenes, creando en este sentido una novela literalmente infinita, por la inextinguible variedad de combinaciones que al leerla se pueden hacer para su recreación, en rigor, se trata de una novela abierta. Graciela de Sola en un ensayo sobre Cortázar dice: "cada fragmento equivale asimismo a una totalidad. Cada figura es análogamente otra figura. Un peón es un caballo que es un rey que es una torre, etcétera".¹⁰ El propio autor se opone a un orden cerrado tradicional:

Resueltamente en contra busca también la apertura y para eso corta de raíz, toda construcción sistemática de caracteres y situaciones, métodos: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (p. 452)

⁹ Julio Casares, *op. cit.*, p. 558.

¹⁰ Graciela de Sola, *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1968 (Colección Perspectivas), p. 98.

Su sentido de apertura se observa en la aparición de pastiches, burla de sí mismo, trozos, jirones, recortes, impulsos, citas, pequeñísimas anécdotas, todos reunidos aspirando a integrar una forma, tratando de establecer un ritmo e integrar una prosa literaria que muestre la situación que él vive. Morelli, Oliveira, Talita, Traveler, la Maga, se desplazan perfectamente en ese universo de apariencia extravagante, cuyas conductas constituyen una guía para el lector.

Esa ilogicidad, desorden aparente o provisional del esquema del mundo cortazariano, parece normal a su autor, en el sentido de abolir las estructuras que tanto petrifican y paralizan cualquier obra literaria. La combinación de elementos, "el pastiche", está totalmente logrado en la configuración de la novela; y precisamente de esta forma es de donde Julio Cortázar recobra su libertad de escritor. No tiene ningún prejuicio de forma, de tema o de lenguaje.

Julio Cortázar toma el mundo objetivo y subjetivo y lo plasma en sus narraciones. Su vista recorre los distintos planos que integran la sociedad y los combina. Todos los elementos presentes en la novela, las acciones y sobre todo los personajes son elevados a un plano donde no hay jerarquías, todo es trascendente y todo significa. Renuncia a los ejes del conocimiento histórico y del pensamiento discursivo que sustenta el pensamiento estético y poético para hacer de su lenguaje y su literatura un verdadero instrumento de elección.

El contenido

Además de la síntesis cultural que contiene esta novela, aparecen dos grandes temas: el de las relaciones de Oliveira y la Maga y el conjunto de vivencias de Oliveira con Talita y Traveler.

El mundo de Oliveira y la Maga lo constituye totalmente el París de la posguerra; ambiente posterior a la Segunda Guerra Mundial, caracterizado por su desolador ambiente, valores desquiciados, subvertidos, deshechos; la imagen de París es trágica:

En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo, el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi. (p. 222)

Del incesante y drámatico ambiente parisino, la novela se traslada a América, y más concretamente a Buenos Aires. Si ya en *Los Premios* se evidencia la presentación de esa sociedad porteña argentina, en *Rayuela*, Oliveira encarna a un intelectual frente al problema de la cultura, a un pensador americano que vive del lado de allá y del lado de acá; la idea del mundo americano se da a través de breves y elocuentes citas: "fumando y ya con una sudamericana y amarga donde la boca sonreía a veces entre pitada y pitada..." "Claro que mi país es puro refrito, hay que decirlo con todo ca-

riño" (p. 67). En la novela confluyen París y Buenos Aires, viven dos mundos entre los cuales el escritor se encuentra atrapado, agotado, extenuado.

Rayuela contiene una dualidad: es el mundo contemporáneo y es también el autor, tiene la cualidad de ser el uno y ser el todo; ser Julio Cortázar y ser el mundo: "tu vida, ¿es una unidad para vos? No, no creo, son pedazos, cosas que me fueron pasando" (p. 96). "Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera el vórtice de un torbellino" (p. 98). Cortázar tiene la necesidad de comprender e integrarse al mundo; por lo cual, aspira que su novela sea: "Una bola de cristal donde el micro y el macrocosmos se unieran en una visión aniquilante" (p. 41).

Cortázar quiere que su obra sea una cristalización del mundo, en el sentido de hallar una expresión clara y precisa que lo comunique, y entregar un caleidoscopio con la *imago mundi*. El autor está en todo momento en espera de lograr esa cristalización de fragmentos en una realidad total: alcanzar a través de la literatura que ese conjunto de citas y pasajes se transforme en un universo comunicativo, coherente y estético.

Los personajes

A través de Oliveira, el autor quiere y logra representarnos el caso específico de un porteño lúcido, culto y refinado, pero absolutamente estéril para realizar su vida, cuya actuación en la novela se resume en la búsqueda de un sentido.

Oliveira es un hombre que se siente bien en París, en Uruguay o en Buenos Aires. Es un tipo cosmopolita. A éste le importa un bledo el problema de la argentinidad, lo mismo se sitúa en Francia que en cualquier parte, es un tipo por encima de la nacionalidad.

Oliveira, con mucha frecuencia, se queda paralizado ante sí mismo. Puede haber escenas amorosas, y Oliveira, que, como se ha dicho, es rabiosamente autocrítico, empieza a hacer acotaciones al margen de sus actitudes. Este personaje es, finalmente, el hombre que vive todos sus días con extrema intrascendencia.

Frente a este personaje, encontramos a la Maga, que se manifiesta en la novela como el personaje al margen de la cultura, ingenua y vital, con una gran capacidad intuitiva para la vida.

Morelli, que constituye otra de las facetas de Cortázar, va contra la escritura, pero quiere escribir; va contra la expresión y sin embargo escribe la crítica y la negatividad de la escritura, en este sentido se autodestruye todos los días:

Morelli optaba por una conclusión amargamente simple; no tenía ya nada que decir, los reflejos condicionados de la profesión confundían necesidad con rutina, caso típico de los escritores después de los 50 años y los grandes premios.

Pero al mismo tiempo sentía que jamás había estado tan deseoso, tan urgido de escribir. ¿Reflejo, rutina, esa ansiedad deliciosa al entablar la batalla consigo mismo línea a línea? (p. 502)

Este escritor, precisamente por su desmesurado sentido crítico acerca de la escritura, escribe tan sólo notas fugaces y no realiza una obra completa y potente; puesto que cree que la literatura está en crisis y que la palabra no expresa, que el signo no es significante y que está en decadencia.

Rayuela aspira a ser una novela del conocimiento tanto individual como colectivo y para lograrlo multiplica los valores del espíritu creador en dos sentidos: mostrando un hecho y presentando la crítica del mismo.

La observación y crítica de Cortázar es minuciosa y exigente:

Así como había visto cierto día con un vidrio de aumento la piel de mi dedo meñique, semejante a una llanura de surcos y hondonadas, así veía ahora a los hombres y sus acciones. Ya no conseguía percibirlos con la mirada simplificada de la costumbre. Todo se descomponía en fragmentos que se fragmentaban a su vez; nada conseguía captar por medio de una noción definida. (p. 520)

La visión se enriquece y profundiza, hacia el conocimiento del hombre y su mundo, pero al mismo tiempo la fragmentación diluye y amplifica los elementos de la novela; por lo cual debe rechazarse los antiguos lineamientos, la perfecta y acabada caracterización de los personajes, la línea anecdótica, el pasado como valor de experiencia, el tiempo y el espacio como entidades definitivas.

La realidad

El enfrentamiento de Cortázar a la vida se hace a través de la literatura:

esos, pues, son los fundamentos capitales y filosóficas razones que me indujeron a edificar la obra sobre la base de partes iguales suelta —conceptuando la obra como una partícula de la obra— y tratando al hombre como una fusión de partes de cuerpo y partes de alma mientras a la humanidad entera la trato como un mezclado de partes. (p. 614)

Él entiende al hombre como una suma de partes de cuerpo y alma, y a la realidad como un conjunto de vivencias, como una integración de todo lo que aparece conviviendo con el ser humano.

Existe, sin embargo, la dificultad de integrar el conjunto de vivencias en una forma; se pretende a través de la novela “ir del desorden al orden”, pero el orden que se establece es a su vez un desorden como la imagen de *Rayuela*. “Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés” (p. 195). Precisamente *Rayuela* es lo absurdo porque trata de aprehender la totalidad reconciliando dos mundos: el literario de Cortázar y el individual del lector:

Pero no había que fiarse porque coherencia quería decir en el fondo asimilación al espacio y al tiempo, ordenación a gusto del lector-hembra. Morelli no hubiera consentido en eso, más bien parecía buscar una cristalización que, sin alterar el

desorden en que circulaban los cuerpos, de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratitud. (p. 533)

Nuevamente nuestro autor se coloca en un plano en contra de la tradición, su novela no será el equilibrio y la coherencia decorosa entre el espacio y el tiempo; su obra se enfrentará con el lector activo, capaz de comprender el caos, capaz de modelar y dominar el material que le ha sido proporcionado para elaborar una imagen de la realidad:

Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa y eso es lo absurdo. (p. 195)

Al respecto, Cortázar concluye: que el mundo y las cosas se presentan como absurdas, porque el hombre las ve así, las hace así. El absurdo es el hombre que actúa contraria y opuestamente a él mismo. Él considera pertinente y necesario una aclaración:

Pero si alguien me hiciera tal objeción: que esta parcial concepción, mía no es, en verdad ninguna concepción, sino una mofa, chanza, fisga o engaño, y que yo en vez de sujetarme a las severas reglas y cánones del arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas, muecas, contestaría que sí es cierto, que justamente, tales son mis propósitos y por Dios —no vacilo en confesarle— yo deseo esquivarme tanto de vuestro arte, señores, como de vosotros mismos, pues no puedo soportaros junto con aquel arte, con vuestras concepciones, vuestra actitud artística, y con todo vuestro medio artístico. (p. 614)

Al mismo tiempo que plantea su comprensión de la realidad se burla y se aleja de la concepción "estética", selectiva, minuciosamente analítica y limitada de algunos escritores. Y propone una abstracción, pero no como una síntesis avasallante, masa informe no comunicante, sino un arte donde cada elemento tiene un significado.

Por momentos los lectores creemos encontrarnos frente a un conjunto de notas sueltas que pretenden enunciar la realidad como una unidad. Precisamente, una de las características importantes de la novela consiste en mostrar "terrible tarea, la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna" (p. 561). Una realidad que sabemos que existe, pero que no sabemos dónde empieza, ni dónde termina: una realidad en proceso, que está en constante evolución de acuerdo con su específico lector: "La idea es que la realidad, aceptes la de la Santa Sede, la de René Char o la de Oppenheimer, es siempre una realidad convencional, incompleta" (p. 507).

Por principio acepta que la realidad es un conjunto de vivencias, pero de la misma definición brota su límite, por lo que Cortázar continúa:

Plantearse el destino humano como un problema económico o como un puro absurdo, la lista es larga, la elección es múltiple. Pero el mero hecho de que pueda haber elección y que la lista sea larga basta para mostrar que estamos en la prehistoria y en la prehumanidad. (p. 507)

Nuestra visión de la realidad es tan limitada, personal, egoísta y pobre que se identifica con antiguas etapas donde el hombre actuaba en función de sus instintos: "Nadie negará que el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos" (p. 507). Así, el concepto de realidad para Cortázar, se aclara cuando él nos manifiesta que la realidad debe ser única para todos los hombres, la presenta como una aspiración común, dotando al término de un sentido social: "Yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser la salvación de todos, hasta el último de los hombres" (p. 507).

Por eso, dentro de la realidad, *work in progress* de la novela los elementos más dispares, aparentemente desconectados, miran todos hacia un centro común: el hombre; por lo que surge, como elemental preocupación de Cortázar, plantear y conocer la realidad total del hombre: "Los problemas se eslabonan hacia atrás, es decir que lo que un hombre sabe es el saber de un hombre, pero del hombre mismo ya no sabe todo lo que debería saber para que su noción de la realidad fuera aceptable" (p. 510).

Por eso *Rayuela* no tiene ningún límite de tiempo, espacio, tema; la única condición ineludible, es que todo confluya en una auténtica manifestación del hombre.

El autor tiene la necesidad de puntualizar el valor de la literatura frente a la realidad:

—Sin palabra alguna yo siento, yo sé que estoy aquí.

—Perfecto —dijo Oliveira— sólo que esta realidad, no es ninguna garantía para vos o para nadie, salvo que la transformes en concepto y de ahí en convención, en esquema útil. (p. 192)

La realidad tiene sentido no en cuanto yo, tú, cada uno, tiene su realidad peculiar, sino en cuanto la percibimos todos a través de los sentidos y la transmitimos a través de la palabra, para finalmente comprenderla. Nuestro autor desconfía de la realidad, ya que los hechos cotidianos de esta realidad nos agobian: "¿Realidad, esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas frente al abismo?"¹¹

Precisamente por esa pesadumbre de la realidad tangible, en *Rayuela* persiste una constante combinación entre la ilusión y la realidad, que dota de un sentido distinto a los partícipes de la novela:

¹¹ "Carta de Julio Cortázar a Fernández Retamar", en: Simo y otros, *op. cit.*, p. 94.

Pero todo eso, el canto de Bessie, el arrullo de Coleman, Hawkins, ¿no eran ilusiones, y no eran algo todavía peor, la ilusión de otras ilusiones, una cadena vertiginosa, hacia atrás, hacia un mono mirándose en el agua el primer día del mundo? ... sentía ahora que la verdad estaba en eso, en que Bassie y Hawkins fueran ilusiones porque solamente las ilusiones eran capaces de mover a sus fieles, los ilusiones y no las verdades. (p. 65)

Porque el mundo, la realidad digna del hombre no existe "hay que crearla como el fénix" (p. 434), como Cortázar crea la ilusión que es *Rayuela*. En última instancia, esta novela es un poema en el sentido que nos abre las puertas de la extrañeza y del reconocimiento: "yo soy eso, yo estuve aquí, ese mar me conoce, yo te conozco, en tus pensamientos veo mi imagen repetida mil veces hasta la incandescencia".¹²

La conciencia crítica

Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. Como ves, algo muy modesto, nada comparable al cruce de los Alpes por Aníbal. (p. 505)

La obra se perfila hacia la actitud crítica; está inundada por la ironía y la sátira. Precisamente la vocación crítica de la novela impide la total actuación del autor, su acción se resume en presentar al mundo, el lector es quien lo valora. La crítica cortazariana es una actividad que consiste tanto o más que en conocernos, en liberarnos. La crítica que se despliega en *Rayuela* entrega la posibilidad de ser libre, de actuar y de reflexionar "La acción puede servir para darle un sentido a tu vida" (p. 198).

En esta obra se manifiesta la conciencia de que *Rayuela* es una novela cuyo autor está escribiendo, y a su vez el lector tiene la sensación de que la novela se va levantando ante sus ojos, que se está creando en la medida en que avanza en su lectura.

Frente a este hecho literario, Cortázar muestra un constante hacer; en su obra se observa su presencia a través del esfuerzo, la penetración, la agudeza y el ingenio. Su capacidad crítica lo lleva a un somero análisis de sí mismo, razona sus mecanismos síquicos, actitud que permite darnos cuenta de los mecanismos sociales; en este aspecto la novela se levanta como una actitud de enjuiciamiento con respecto al hombre y la sociedad.

Su obra no puede sustraerse a eso mismo que él está viendo con mirada impecable. Cortázar está mirando el paisaje y él se encuentra dentro de lo que está juzgando. Él mismo está siendo visto, es el ojo y lo que ve, es el observador y el paisaje.

La obra de Cortázar inventa una visión múltiple del tiempo y del movimiento, de la vida como juego fuera del estatismo de la historia y de la

¹² Octavio Paz, *Claude Lévi-Strauss...*, p. 62.

geografía. Visión que refleja su carácter esencialmente crítico, destructivo-reconstrutivo.

Oliveira nos muestra al hombre cuya principal preocupación será conducirnos —a través de una mágica tabla numérica— de la sátira hiriente de sí mismo hacia lo que él propone; de una constante destrucción de lo propuesto a un análisis y valoración de los elementos de la reconstrucción; del hombre a los hombres, de los hombres al hombre, para proponernos a partir de él mismo un conocimiento profundo y real del ser individual como una necesidad del hombre. A través de la perpetua oscilación entre *allá y acá*, *Rayuela* se presenta como una nueva tentativa para descifrar la realidad. La mentalidad de Cortázar, furiosamente destructiva, deshace aquel viejo mundo, el construido, para crear otro esencialmente ficcionalizado que servirá de nexo entre América Latina y el Mundo.

Sentido de la novela

Cortázar designa a su libro antes que nada como una empresa literaria que se propone como meta la destrucción de formas y fórmulas literarias (esto es describir), o hacer una nueva novela que vaya contra la antigua novela, una contranovela. Para este autor: "escribir es inventar la purificación purificándose" (p. 458). A través del orden mágico de su novela y de su afán de veracidad, Cortázar logra esa transformación, ese acto de purificación.

Su novela tiene sentido en cuanto tiene lector. Su idea de novela parte de vivenciar al lector a través de algunas imágenes, meramente esquemáticas y simples, es decir, poner frente al lector algunos materiales que lo condicionen y lo sitúen en posibilidad de participar y reunirse en esa aventura y destino de los personajes.

Usualmente en la medida en que el autor limita define y aclara el ámbito del lector, se dice que aquél es un gran novelista; a lo cual Cortázar se contrapone, ya que considera que en la medida en que la participación del lector se amplíe y las posibilidades de éste sean inagotables, ahí se encuentra un verdadero autor. Por ello Cortázar mueve al lector a una gran actividad intelectual y creativa.

La función primera del lector es establecerse dentro de esa selección de mundo que hace Cortázar, después sentir "esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate, transforma e irisa".¹³

El lector que necesita Cortázar, y para el cual está hecha su obra, es el lector-cómplice capaz de participar activamente en el texto al combinarlo, modificarlo o rehacerlo. Para los otros lectores —pasivos, receptivos, inútiles—, existe el estilo de "antes" que funcionaba a la manera de un espejo en el cual estos lectores reflejaban sus formas externas, se reconocían, se solazaban. Es tal la importancia del lector dentro de la obra que:

¹³ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 7.

Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso, esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética. (p. 543)

Más que los personajes es el lector lo que le interesa a Julio Cortázar:

Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el *lector* en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo. (p. 498)

La novela entonces es un canevá en el cual el lector, principal personaje de Cortázar, debe crear esos puentes que unen esos distintos capítulos; la novela es un dibujo pre-construido por medio de puntos, los cuales si no son unidos por el lector no tienen sentido.

Esta obra es esencialmente una mezcla de contrarios, una combinación de paradojas; Carlos Monsiváis dice: "*Rayuela* es una obra de nostalgia y de evocación y de presencia y augurio; es resultado de un aniquilamiento del orden y de un ordenamiento del caos." ¹⁴

El sentido de la novela es la búsqueda del reino milenario de Musil: "esa especie de isla final en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y anulación de diferencias".

¹⁴ Carlos Monsiváis, "Bienvenidos al Universo Cortázar", en: *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm. 9, México, mayo de 1968, p. 10.

LA GOLONDRINA ENFURECIDA

Persona, máscara.

Cree que este vocablo toma origen del verbo personare, retener. No teniendo la máscara que cubre por completo el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas direcciones, se estrecha para escapar por una salida y adquiere por ello, sonido más penetrante y fuerte. Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona*. (p. 617)

La salida

Julio Cortázar marcha de Argentina en 1951 y parte hacia París. Pero esta salida no lo invalida, antes lo acerca para comprender mejor su realidad y su origen. Vive en París por principio de humanidad. Él considera que París lo es todo y lo tiene todo, ciudad frente a la cual Cortázar es nadie. En América la situación se hubiera dado a la inversa.

La importancia del auto-exilio radica en que gracias a este alejamiento físico, logra, a través de su obra, una perspectiva latinoamericana menos regionalista y más universal.

De haberse quedado en Argentina, su literatura se hubiera apegado, circunscrito a la apremiante circunstancia local; integrado a una dialéctica, no menos importante pero más limitada, que presenta los problemas económicos, políticos y sociales del país, problemas que exigen del escritor el compromiso inmediato.

La salida, la perspectiva europea de un latinoamericano, el alejamiento de lo propio hace que Cortázar transforme su pensamiento, que operará por conjuntos y por síntesis. Proceso que si bien es cierto pierde la fuerza concentrada por un contexto inmediato, logra, como en el caso de *Rayuela*, una dimensión y una lucidez en ocasiones confusas pero siempre esclarecedoras:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia haya descubierto su verdadera condición de latinoamericano? ¹⁵

¹⁵ Simo y otros, *op. cit.*, p. 99.

Esta paradoja nos lleva a algo más profundo. Su necesidad de situarse en París, sitio que tiene la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece abarcarse con una especie de ubicuidad mental:

Lo llamaré paravisiones es decir (lo malo es eso, decirlo) una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano. (p. 46)

Pero si al mismo tiempo pudieras asistir a esa realidad desde mí, o desde Babs, si te fuera dada una ubicuidad, entendés, y pudieras estar ahora mismo en esta pieza desde donde estoy yo y con todo lo que soy y lo que he sido y con todo lo que es y ha sido Babs, comprenderías tal vez que tu egocentrismo barato no te da ninguna realidad válida, te da solamente una necesidad de afirmar lo que te rodea para no caerte dentro del embudo y salir del otro lado vaya a saber adónde. (p. 193)

Ubicuidad mental, paravisión, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo Latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre.

Cuando sale de Argentina piensa, como Mallarmé, que la realidad debe culminar en un libro; pero en París cambia su pensamiento y afirma que los libros deben culminar en la realidad.

El cambio

Para atrapar la realidad del hombre americano, siguió un larguísimo proceso. Empezó por tener conciencia de él y de su prójimo, en un nivel sentimental y por decirlo así, antropológico. Posteriormente y a través de la Segunda Guerra Mundial y las guerra de España y Argelia, y de la conciencia de lo que sucedía en Cuba llegó a un absoluto: "Una encarnación de la causa del hombre como fin." De donde Cortázar dice: el problema del intelectual contemporáneo es el de la paz fundada en la justicia social y que las pertenencias nacionales de cada uno sólo subdividen la cuestión sin quitarle su carácter básico.

Fue entonces cuando comprendió que el socialismo que hasta entonces lo había concebido y aceptado como una corriente histórica era el pensamiento que tomaba como esencia el hecho humano, el *ethos*, tan elemental como ignorado por las sociedades en que le tocaba vivir.

Ideología basada en el simple principio de que la humanidad empezara verdaderamente a merecer su nombre, el día en que haya cesado la explotación del hombre por el hombre.

Desde el momento en que toma conciencia del hecho humano esencial, esa búsqueda representa su compromiso y su deber. Su noción de literatura cambia y contiene en sí el conflicto entre la realización individual como la entiende el humanismo y la realización colectiva como la entiende el socialismo.

El retorno

El descubrimiento, mejor dicho, la concreción de su ideología, coincide con su retorno latinoamericano.

Cortázar como dice él mismo, sigue siendo "ese cronopio que escribe para su regocijo o sufrimiento personal y en esta actitud individual no hay concesiones ni obligaciones "latinoamericanas" o "socialistas" entendidas como un *a priori* pragmático.

De donde se observa la casi total ausencia de textos en *Rayuela* que puntualicen directamente su ideología latinoamericana. Sin embargo, su obra tiene argentinidad, y en esto radica lo latinoamericano. *Rayuela* se identifica con América Latina por esa ósmosis espiritual en la que el escritor no renuncia a nada, no traiciona nada (es una paravisión); situando su visión donde sus valores originales se insertan en una trama infinitamente más amplia y más rica y por eso mismo gana a su vez en amplitud y riqueza; se recupera en lo que puede tener de más hondo y más valioso.

El eco de sus libros en Latinoamérica se deriva de que propone una literatura cuya raíz nacional y regional está potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y perfecciona.

Al leer *Rayuela* se siente un problema metafísico, suyo y nuestro, un monstruoso desgarramiento entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos de este siglo: "nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos" (p. 523). Y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual.

En *Rayuela* se establece un retorno a esa realidad americanana, pero su contacto no cobra la forma tradicional de la visión latinoamericana, sino que precisamente y gracias a la perspectiva más europea es más ética que intelectual.

Y ojalá lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no se arrepienta cuando es tarde y ya todo se ha ido al corno por culpa suya. César Bruto, lo que me gustaría ser a mi si no fuera lo que soy. (p. 11)

Ahora bien, de la perspectiva ética del escritor se va a desprender otro problema, el otro problema, el de la libertad humana.

El juego y la libertad

Las teorías del libre albedrío se oponen al fatalismo y al determinismo. En general, se encuentran dos ideas a veces complementarias de la libertad: la libertad como capacidad de escoger y la libertad como dominio de sí y li-

beración de las pasiones.¹⁶ Cortázar participa, precisamente, de estas dos ideas complementarias de libertad:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato y un bello dibujo de tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el cielo, abajo está la tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía poco usada).

Y un día se aprende a salir de la tierra y remontar la piedrita hasta el cielo, hasta entrar en el cielo (*et tous nos amours* sollozó Emanuele boca abajo). Lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia y el divino cohete, en la especulación de otro cielo al que también hay que aprender a llegar. (pp. 251-252)

Cortázar, el hombre que juega, da estabilidad al espacio del doble ambiente (el cielo y la tierra, la realidad y la ilusión); jugando en su límite (la tierra), llena de nuevos tesoros con sus creaciones, cada vez más el espacio de la libertad en que llegó a sí mismo y a su mundo, espacio que él mismo en cuanto ser humano constituye ya desde el principio.

El hombre, a través del juego, se muestra a la altura de libertad, la ase-gura y le proporciona durabilidad. Pero al inspirarse en la oscuridad que limita el margen de la libertad sabe que su mundo está rodeado de aquel fondo que nunca podrá conocer, al que nunca podrá penetrar por mucho que sea lo que de este fondo eterno y trascendente salga por primera vez a la luz del mundo y se confíe a su actividad y a su palabra creadora.

La primera, última y más grande misión del hombre que juega consiste en mantenerse en este límite como en el término de la libertad y en permanecer abierto a esta nada horrorosa, incomprensible e infinita que, con todo, parece ser el origen de todo ser existente; tiene que cumplir con ella aun a sabiendas de su finitud:

Una rayuela en la acera: tiza roja, tiza verde. Cielo. La vereda. Allá en Burzaco, la piedrita tan amorosamente elegida, el breve empujón con la punta del zapato, despacio, despacio, aunque el cielo está cerca, toda la vida por delante. (p. 540)

Ahora bien, el primero y último sentido no se halla sólo en la actividad creadora del juego. En el horizonte se puede observar, o mejor dicho pre-sentir, un mundo divino, trascendente, supra terráneo, en el que nunca puede penetrar el hombre con su saber, mundo que solamente la fe cree alcan-zar. La misión divina del género humano consiste en tener esta fe y

¹⁶ Ramón Xirau, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, México, UNAM, 1964, p. 523.

mantener en ella su vida: "Al final —como siempre, un acto de fe, dijo Etienne riendo— sigue siendo la mejor definición del hombre" (p. 512).

En el límite en que se abre el abismo tiene también su fin el juego y el mundo abierto. La técnica bárbara del aprovechamiento del mundo, forma deficiente del ser-hombre, exige para sí la atención y devalúa el juego convirtiéndolo en algo falto de humanismo.

Pero el juego y su mundo nacen en donde hay fe, es decir, donde existe la verdadera y última entereza (integridad); en esta fe se funda el juego. "La fe es el recuerdo y el anhelo que la vida tiene de eternidad. No es sentimiento ni pensamiento ni voluntad, sino espíritu vivo, o sea esfuerzo por constituir, mantener y renovar ese concierto de las potencias de ser que significa deseo de prolongar lo creado." ¹⁷

La fe comienza ahí donde termina el saber acerca de la pérdida de la inocencia paradisiaca, de un mundo natural, así como el saber acerca de la efímera caducidad del mundo de nuestra existencia que el hombre mantiene abierto al jugar y que, por consiguiente, depende del mismo hombre. No somos nosotros, sino aquel fondo, quizá Dios, quien ha de decidir cuál es el sentido último de la vida, es ahí donde se deciden los "designios inescrutables" y desde allí debe indicárse nos nuestra misión:

Como haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos. (p. 438)

Ahora bien, bajo qué formas aparece en nuestra vida aquel mundo trascendente, aquel temblor, el estremecimiento que constituye la mejor parte de la humanidad. Éste es la expresión de un callejón sin salida, de la desesperación. En cambio, el temor producido por este *tremendum*, que en realidad consiste en aquel miedo, penetra en nuestro corazón enviado desde lejanías inasequibles y es un sobresalto lleno de nostalgia, una añoranza llena de inquietud. A este temor frente a lo desconocido le damos el nombre de respeto.

Si en el miedo reside el odio, en el respeto se halla el amor. El respeto mismo es amor en su forma última y más elevada.

Eros, y sólo él, es capaz de abrir el oscuro límite de la existencia. Lo más hermoso y lo más horrendo habitan en Eros. Perderse en la pasión amorosa, en el éxtasis erótico, equivale a perderse a sí mismo, a decaer en cuanto ser humano y a volver al regazo de la naturaleza en su principio:

Por qué no había de amar a la Maga y poseerla bajo decenas de cielo rasos a seiscientos francos, en camas con cobertores deshilachados y rancios, si en esa vertiginosa rayuela, en esa carrera de embaldosados yo me reconocía y me nombraba... (p. 115)

¹⁷ H. A. Murena, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965 (Colección Piragua) p. 189.

El amor lleva el cielo y el infierno a nuestros corazones; es vida eterna al mismo tiempo es destrucción; en él, una muerte generadora de vida se halla sumida en el corazón de todo ser humano.

Julio Cortázar a través de su juego *Rayuela* manifiesta su condición humana: amor, juego y libertad, libertad que surge de sí mismo: "A una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos hacia dentro reconocían y acataban" (p. 374).

Cortázar invita a amar, a jugar, a ser libre. En el juego de la rayuela se va de la tierra al cielo, por lo que la misión de Oliveira, como la de todos los hombres, es la de llegar al cielo, es decir salvarse, encontrar un sentido, una explicación:

Rayuela es una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables. *Rayuela* es un juego infantil y un camino espiritual que termina en una apuesta. Al término de la escalera nos espera un enigma cuyo significado depende de cómo hayamos jugado el juego: ¿suerte, destino, habilidad, gracia, compasión, iluminación, Tao?

Cada uno dirá la palabra que merezca. El lector no sólo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final.¹⁸

La presencia

Estamos en el umbral de una nueva época histórica de nuestro continente —llena de anhelo de emancipación total, de liberación de toda servidumbre, de maduración personal y de integración colectiva. No podemos dejar de interpretar este gigantesco esfuerzo por una rápida transformación y desarrollo como un evidente signo del Espíritu, que conduce la historia de los hombres y de los pueblos hacia su vocación.¹⁹

La presencia del pensamiento cortazariano en Latinoamérica es innegable. Por ello, él no puede ser indiferente al hecho de que sus libros han encontrado en los jóvenes de acá un eco vital, una confirmación de latencias, de vislumbres, de aperturas hacia el misterio y la extrañeza y la gran hermosura de la vida. "El hombre no es, sino que busca ser, manoteado entre palabras y conducta y alegría salpicada de sangre" (p. 418).

Su presencia sale de la identificación que el latinoamericano logre con Cortázar; su posición universalista no es en ningún momento una "ciudadanía del mundo" así en abstracto, con la cual evada su responsabilidad inmediata y concreta del hombre. Su posición lo inclina a participar en lo que nos ocurre a todos.

¹⁸ Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1966, p. 12.

¹⁹ Episcopado Chileno, *Declaración de Medellín*, en Cooperación con el Cambio, en: *Excelsior*, domingo 18 de octubre de 1970, p. 7.

Aparentemente su obra no es para nadie directamente, no escribe para minorías o mayorías, y la repercusión que tengan sus libros será un fenómeno accesorio y ajeno a su tarea, sin embargo, él sabe que escribe *para*, que su obra tiene una intencionalidad que apunta a esa esperanza de un lector en el que reside ya, la semilla del hombre nuevo. El lector que aspira a ser humano, a comprender al hombre, a ver en todos los hombres la imagen de sí mismo:

Pero detrás de toda acción había una protesta, porque todo hacer significaba salir de para llegar a, o mover algo para que estuviera aquí y no allí, o entrar en esa casa en vez de no entrar o entrar en la de al lado, es decir que en todo acto había la admisión de una carencia, de algo no hecho todavía y que era posible hacer, la protesta tácita frente a la continua evidencia de la falta, de la merma, de la parvedad del presente. (p. 31)

Cabe afirmar que el acto de escribir *Rayuela* es una acción, una protesta, la admisión de una o muchas carencias. En este sentido Cortázar dice que el escritor debe sentirse partícipe del destino histórico del hombre. En este momento, no se puede escribir nada sin esa participación que es responsabilidad y obligación.

La obra literaria debe propiciar el cambio ya que "hace tanto que somos el mismo perro dando vueltas y vueltas para morderse la cola" (p. 394) y nosotros "con una voluntad en forma de vetea" (p. 394).

La obra debe proponer cambio, responsabilidad, obligación. Aunque la obra sea de pura imaginación, a pesar de que invente la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque no apunten directamente a esa participación. Sólo las obras que contengan de una manera indecible ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables que despiertan en el lector un sentimiento de contacto y cercanía serán obras auténticas.

Cortázar exige que el escritor sea testigo de su tiempo, de su condición humana y que su obra o su vida den ese testimonio en la forma en que les sea propia.

La creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en él una interminable batalla con el sentimiento de que nada de eso se justifica éticamente, si al mismo tiempo no se asume la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual hoy en día pertenece potencialmente o efectivamente al tercer mundo.

Cortázar está presente en la constante búsqueda del hombre en la cultura y en esa difícil marcha hacia la humanidad del hombre:

Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que responden a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos

nacido.²⁰ Probablemente de todos nuestros sentimientos el único que no es verdaderamente nuestro es la esperanza. La esperanza le pertenece a la vida, es la vida misma defendiéndose. (p. 196)

Latinoamérica sigue siendo una *jaula de golondrinas enfurecidas* y Julio Cortázar es y seguirá siendo la golondrina enfurecida que nos incita al vuelo y a la libertad.

²⁰ Simo y otros, *op. cit.*, p. 114.

ALEJO CARPENTIER Y LA CONCIENCIA HISPÁNICA

En el discurso "Cervantes en el alba de hoy", que Alejo Carpentier pronunció en la recepción del premio "Miguel de Cervantes Saavedra", afirma: "De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, donde nací. De viejo, hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable..."¹ Esta doble declaración expresa su prosapia hispánica. Por un lado señala una circunstancia fortuita: evocación lúdica de la infancia a la sombra de Cervantes. Presagio y anunciación. Por otro, refiere una circunstancia intelectual y crítica: reconoce, afirma y pondera las enseñanzas de tan ilustre y vasto maestro. La presencia de Cervantes —como símbolo de la cultura hispánica— se manifiesta indiscutiblemente en este escritor. Carpentier, como uno de los narradores más originales, ricos y prodigiosos de la nueva novela latinoamericana, constituye un vigoroso y elocuente ejemplo de identificación, asimilación y valoración de la tradición hispánica, manifiesta esencialmente una conciencia de pertenecer a una cultura mestiza, donde lo español tiene su lugar. Donde el idioma, sin perder originalidad, constituye uno de los nexos más diáfanos de Allá y Acá.

En una conferencia de su época de madurez: "Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana", alude a una circunstancia biográfica que vale traer a colación pues contribuye a esclarecer su íntima, visceral trabazón con el idioma español:

En 1928, cuando por razones políticas tuve que instalarme en París por un tiempo largo (estaba desterrado y no sabía cuándo iba a regresar a mi patria), resultó que mi conocimiento del francés me fue de gran ayuda para poder publicar artículos en diarios y revistas. Entonces se me presentó un dilema: escribir en francés o escribir en español. No vacilé un solo minuto: escribir en francés aquello que me ayudaba a vivir —artículos, ensayos, reportajes que publicaba la prensa—pero lo que era mío, lo que era mi expresión, lo que era mi literatura, lo escribía en castellano.²

Frente a este doble manejo y posesión de idiomas, Carpentier deslinda —con todo rigor— el uso peculiar de cada lengua. Al idioma francés —tan afín a este escritor— le confiere el rango de instrumento para el trabajo

¹ Alejo Carpentier, "Cervantes en el alba de hoy", en: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 1981, p. 196.

² Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso", en: *La novela latinoamericana en vísperas...*, p. 143.

común y corriente, normal y cotidiano; mientras que al español le otorga una jerarquía mayor, lo define como idioma personal, como su elemento idóneo para realizar el noble ejercicio de la literatura.

En este mismo sentido, y en la misma conferencia, Carpentier continúa explicando y aclarando su valoración del idioma español: "En cuanto a mí, preferí el castellano, rotundamente, por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables..."³

El proceso de identificación y relación con el idioma se amplía, se profundiza y se traduce también a la cultura. Carpentier —ejemplar artífice, modelador y renovador de la lengua española— incorpora a su discurso de cultura universal —tan generoso y fructífero— múltiples referencias a la tradición y la cultura hispánicas: "Nuestra herencia española ha sido recogida con fervor, a pesar de todo, y bastaría citar a Martí, en testimonio de ello, aunque a veces la manejemos con cierto desparpajo, pero sin negar sus invalores aportaciones".⁴

En efecto, mientras José Martí es uno de los escritores latinoamericanos más renovadores de la lengua española en el siglo XIX, y, al mismo tiempo, uno de los más imbricados en la tradición hispánica, Alejo Carpentier asume, con las dimensiones y perspectivas del siglo XX, aquella misma postura: renovar y proseguir la tradición. "Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los Cabreros* aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días*."⁵

Impecable reflexión de Carpentier. En primer término asume —nos hace asumir a los latinoamericanos— sin el menor prurito o regateo, la cultura y el pensamiento españoles simbolizados nuevamente en el Quijote. Que nos pertenece de hecho y derecho. Y a través de esta obra, la tradición anterior. Establece el vínculo de América Latina con España y, por ello, con la tradición clásica. No sólo alude a los padres, sino también a los abuelos. Genealogía universal. Estirpe histórica.

La tradición hispánica —con todo lo que implica— constituye una de las herramientas, uno de los elementos primordiales que contribuyen a definir y delimitar el perfil de la obra carpenteriana: "Carpentier fue quizá el primero de nuestros novelistas en tratar conscientemente de asumir la experiencia latinoamericana en su totalidad por encima de las variantes regionales y nacionales";⁶ y me atrevería a afirmar que como parte de esa conciencia y experiencia de latinoamericanidad, el discurso carpenteriano

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en: *Tientos y diferencias*, México, UNAM, 1964, p. 32.

⁵ Alejo Carpentier, "De lo real maravillosamente americano", en: *Tientos y diferencias*, p. 127.

⁶ Luis Harss, *Los nuestros*, 4 ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 52.

apunta —con justeza, sin obnubilaciones— una tradición bien entendida y mejor asimilada: la de la lengua y la cultura hispánicas.

En su novela *Los pasos perdidos* —“historia de la momentánea *resurrección* de un hombre muerto para su propio espíritu”—,⁷ el protagonista-narrador realiza un extraordinario y deslumbrante viaje hacia América Latina. En una trivial búsqueda de primitivos instrumentos musicales, inicia el encuentro con su propia historia. Este alegórico viaje —Ulises mestizo— se realiza hacia el pasado, hacia los orígenes. “...Al empeño de conocer mis raíces”⁸ expresa el protagonista sin nombre. Entre las abundantes reflexiones que lo definen, este personaje se plantea el problema de la hispanidad definida desde la perspectiva de su conciencia del idioma. Ilustración textual de lo antes apuntado por Carpentier. En este relato el idioma español es un elemento que define la propia fisonomía del protagonista. El idioma le permite aproximarse a su original y conocerse a sí mismo.

A manera de *leit motiv*, en *Los pasos perdidos* la memoria va a constituir un medio para configurar la biografía del protagonista. Así, evocar y recordar estarán constantemente utilizados para configurar el pasado, para construir la infancia del personaje en búsqueda de sí mismo. En esta reconstrucción del pasado, surge la conciencia de la lengua española como lengua materna: identificada con la madre, con Cuba, con América Latina:

Busqué el libro de vida de santos, impreso en Madrid, que mucho me hubiera leído mi madre, allá, durante las dichas enfermedades menores que me libraban del colegio. Nada se decía de Francisco Carraciolo. Pero fui a dar a unas páginas encabezadas por títulos píos: *Recibe Rosa visitas del cielo; Rosa pelea con el diablo; El prodigio de la imagen que suda*. Y una orla festoneada en que se enredaban palabras latinas: *Sanctae Rosae Limaee, Virginis. Patronae principalis totius Americae Latinae*. Y esta letrilla de la santa, apasionadamente elevada al Esposo:

*¡Ay de mí! ¿A mi querido
quién le suspende?
Tarda y es mediodía,
pero no viene.*

Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar, a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas (pp. 132-133).

En esta referencia, el protagonista hace una evocación de la infancia y con ella la de su formación inicial: el idioma español. Aparecen imágenes, símbolos y palabras que remiten al idioma primario del protagonista. Está

⁷ Alejo Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas...*, p. 6.

⁸ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, en: *Obras completas*, 2a. ed., vol. 2, México, Siglo XXI, 1983, p. 215. Las referencias posteriores a esta novela se indicarán con el número de la página correspondiente a esta edición.

presente también la religión católica y América Latina en la figura patronal de Santa Rosa de Lima; y por sobre todas las cosas, el lenguaje poético.⁹ Esta rememoración contribuye, pues, a configurar la prosapia hispánica, la genealogía de un latinoamericano en pos de su identidad y de su esencia. Esta misma idea vuelve aparecer de manera escueta pero también elocuente: "Además, el español había sido el idioma de mi infancia" p. 144).

Su identificación con la lengua y civilización españolas se manifiesta no únicamente como un sedimento del pasado, como una conformación de su primera edad, sino también como una necesidad presente, como una presencia significativa: "Tenía ganas de comprar aquella *Odisea*, o bien las últimas novelas policiacas, o bien esas *Comedias americanas* de Lope que se ofrecían en la vitrina de Bretano's para volverme a encontrar con el idioma que nunca usaba, aunque sólo podía multiplicar en español y sumar con el 'llevo tanto'." (p. 134)

Las *Comedias americanas* de Lope de Vega aparecen en el aparador de una librería norteamericana, pero su connotación última es aparecer en el aparador de la Cultura, como representación del mundo hispánico, pero también como material elegido y citado por el novelista para configurar el ámbito universalista que define su obra. Esta alusión a las *Comedias americanas* encuentra su antecedente en un epígrafe de *El reino de este mundo*.¹⁰

⁹ La misma letrilla atribuida a Santa Rosa de Lima vuelve a aparecer hacia el final de la novela, donde el protagonista asume una actitud de desencanto y pesimismo.

Y, cada vez, hallo una mayor amargura al encontrarme con la tierna letrilla que me parece cargada de lacerantes alusiones:

¡Ay de mí! ¿A mi querido
quién le suspende?
Tarda y es mediodía
pero no viene. (pp. 393-394)

¹⁰ Incluye esta referencia de Lope de Vega:

Demonio
Licencia de entrar demandando...

Providencia
¿Quién es?

Demonio
El rey de Occidente

Providencia
Ya sé quien eres, maldito.
Entra.

[Entra ahora.]

Demonio
¡Oh, tribunal bendito
Providencia eternamente!
¿Dónde envías a Colón
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?

Lope de Vega
Comedias americanas

(Epígrafe al capítulo primero de *El reino de este mundo*.)

El idioma español, entonces, empieza a configurar un motivo constante como evocación, como elemento que define al protagonista; quien al recuperar el ámbito hispanoamericano, al llegar a tierras de América Latina recupera —hasta por la piel— su idioma natal:

Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma. He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco hubiera podido servirme. *Esto, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora*. Esto Fabio... Me vuelve a la mente, tras de largo olvido, ese verso dado como ejemplo de interjección en una pequeña gramática que debe estar guardada en alguna parte con un retrato de mi madre y un mechón de pelo rubio que me cortaron cuando tenía seis años. (p. 164)

La referencia ahora es a la gramática, como antes fueron otros textos. El mundo anterior del protagonista se va definiendo a través de reminiscencias: "La canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro, vinculada con una lección escolar, aparece como un dato de la infancia. Y el verso español adquiere una inusitada vigencia al contacto con una realidad de habla hispana:

Y es el idioma de ese verso el que ahora se estampa en los letreros de los comercios que veo por los ventanales de la sala de espera; ríe y se deforma en la jerga de los maleteros negros; se hace caricatura de un *¡Biva el Presidente!*, cuyas faltas de ortografía señalo a Mouche, con orgullo de quien, a partir de este instante, será su guía e intérprete en la ciudad desconocida. (p. 164)

El protagonista —a veces tan semejante al propio Carpentier— marca una notable relación entre el idioma español y su primera edad. El idioma aparece como un elemento de recuperación de sí mismo, como un medio de revelación de una cultura. El personaje descubre el valor de su lengua materna. En este proceso conjuga idioma y paisaje.

Mientras los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el *reencuentro con el idioma de mi infancia*, estaba operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo... (el subrayado es mío). (p. 192)

El motivo del idioma y la infancia se convierte, pues, en una constante en todo el texto; su recuperación del idioma aparece conjuntamente con una asimilación y comprensión del paisaje y la cultura de Hispanoamérica:

Hasta ahora, el tránsito de la capital a Los Altos había sido, para mí, una suerte de retroceso del tiempo a los años de mi infancia —un remontarme a la

Sin duda esta mención al nuevo mundo es una preocupación constante en Carpentier; el protagonista de *Los pasos perdidos* se sitúa espacialmente en América Latina y busca su conformación espiritual en esta región geográfica.

adolescencia y a sus albores— por el reencuentro con modos de vivir, sabores, palabras, cosas, que me tenían más hondamente marcado de lo que yo mismo creyera. (p. 203)

Todo el proceso narrativo está interrumpido —y complementado— por el recurso de evocación de la infancia y del idioma materno, reflexión que desemboca finalmente en una alta estima y consideración del idioma español:

...¿cuál era mi idioma verdadero? Sabía el alemán, por mi padre. Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo el francés; el español de mi Epítome de Gramática —*Estos, Fabio...*— con Rosario. Pero este último idioma era también el de las *Vidas de santos*, empastadas en terciopelo morado, que tanto me había leído mi madre: Santa Rosa de Lima, Rosario. En la coincidencia matriz veo como un signo propiciatorio. (p. 351)

De esta manera concluye una ardua reflexión sobre el idioma. Materno. Matriz. Fundamental. Primigenio. Esta valoración constituye el reconocimiento profundo de su propia genealogía hispánica. Ahora bien, en ese cúmulo de evocaciones, paralelamente, aparece una constante alusión al mundo español que nace a partir del lenguaje pero que recobra y apunta otras referencias culturales:

Me siento de piernas tiesas en el fondo de un sillón de mecedora, demasiado alto y ancho para un niño, y abro el Epítome de Gramática de la Real Academia, que esta tarde tengo que repasar. *Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...* La negra, allá en el hollín de sus ollas, canta algo en que se habla de los tiempos de la Colonia y de los mostachos de la Guardia Civil. (p. 219)

Los elementos que se conjugan en esta referencia remiten a la infancia, pero a una infancia donde las resonancias de hispanidad son evidentes; en los recuerdos del personaje protagonista aparece una verdadera antología de elementos españoles.

Sin duda uno de los tópicos más insistentemente presentados y utilizados por Carpentier para subrayar su vinculación profundísima con la tradición hispánica es la literatura y específicamente la poesía; Rodrigo Caro (1573-1647) aparece con su "Canción a las ruinas de Itálica"; poema que evidentemente alude a la literatura, pero que tiene una gran significación con la actitud del personaje. Este poema, mejor dicho el verso inicial, aparece como un estribillo que está presente en forma fragmentaria hasta llegar a convertirse en una estrofa completa:

*Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora,
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.*

Repetía y volvía a repetir estos versos que me regresaban a jirones desde la llegada, y por fin se habían reconstruido en mi memoria... (p. 172)

El relato *Los pasos perdidos*, incluye otras referencias que también contribuyen a delinear la conciencia hispánica, la innegable presencia de la literatura hispánica en el pensamiento del protagonista, que en última instancia es el reconocimiento de Carpentier sobre su propia hispanidad: "...la que tanto me había cantado la historia de Mambrú y el llanto de Alfonso XII por la muerte de Mercedes: Cuatro duques la llevaban por las calles de Aldaví". (p. 214)

La construcción del relato tiene referencias, como la anterior, que están vinculadas con la memoria infantil, con los recuerdos de la infancia, con el pasado del narrador; pero aparece otro grupo de referencias literarias que se presentan como expresiones actuales en el presente del protagonista. Aclaro, el protagonista en su transitar por la historia, en su insólito viaje hacia el pasado histórico, llega a estadios de la Edad Media donde la literatura —también española— aparece viva, aparece como una ilustración de aquellos momentos:

Ella se echa a reír, canturreando algo que debe ser un romancillo: *Yo soy la recién casada —que lloraba sin cesar— de verme tan mal casada —sin poderlo remediar*. Y aún sonaban sus coplas maliciosas, llenas de alusiones a la contienda que el viaje nos imponía... (p. 294-295)

En esa extraordinaria fantasía de desandar la historia, el protagonista llega a la Edad Media y, situado en el mundo americano, se encuentra entre descubridores y conquistadores, además de amplias y significativas referencias a aquel momento; el autor incorpora como es su costumbre, referencias literarias: incluye la lírica popular, el romance, para dar un puntual testimonio de esa circunstancia:

Presto corre bajo la lluvia a buscar su vieja guitarra de cuatro cuerdas —la misma que sonó a bordo de las carabelas— y sobre un ritmo que hace correr sangre de negros bajo la melodía del romance, empieza a cantar:

*Soy hijo del rey Mulato
y de la reina Mulatina;
la que conmigo casara
mulata se volvería.* (p. 360)

Por otro lado, como parte del entramado hispánico, el protagonista incluye otras citas o referencias vinculadas con otros aspectos de la cultura de España; desde su situación en la ciudad contemporánea menciona su vinculación con la pintura; destaca pintores españoles que confirman su vinculación con aquel país, y de paso contribuye a abundar en nuestro propósito:

Eran los meses en que visitaba las tiendas de artesanos, los palcos de ópera, los jardines y los cementerios de las estampas románticas, antes de asistir con Goya a los combates del Dos de Mayo o de seguirlo en el Entierro de la Sardina, cuyas máscaras inquietantes más tenían de penitentes borrachos, de menques de auto sacramental, que de disfraces de jolgorio. (p. 156)

Más adelante y como un símbolo —resumen, alegoría— de lo que va a constituir en gran parte la trama de *Los pasos perdidos*, en un recorrido por el museo —prefiguración de su recorrido por la historia—, se detiene en un cuadro de este mismo pintor español: “El *Cronos* de Goya me devolvió a la época...” (p. 157).

Sin duda, muchos referentes a la hispanidad afloran, encuentran su exacta correspondencia —eco cultural— en el mundo hispanoamericano; el protagonista al contacto con la civilización de América Latina, empieza a establecer signos, señales y datos acerca de la presencia hispánica en esta región del continente: “sobre una angosta faja de arena delimitada por los cerros que servían de asiento a las fortificaciones construidas por orden de Felipe II” (p. 161).

Las correspondencias —evidentes y muy marcadas— entre España e Hispanoamérica, se dan por semejanzas, por similitudes, por qué no decirlo, por un proceso de identidad: “Allí tenía su estudio, en una casa del siglo XVII, conseguida por una bagatela, cuyo patio principal parecía una réplica del patio de la Posada de la Sangre, de Toledo” (p. 184).

El trabajo de comparación —el contrapunto del protagonista— se marca con precisión en una descripción —no podía faltar— del paisaje; el mundo natural americano remite aunque sea en forma de evocación literaria, al paisaje hispánico:

De pronto apareció un pueblo, puesto sobre una pequeña meseta redonda, rodeada de torrentes, que me pareció de un sorprendente empaque castellano, a pesar de una iglesia muy barroca, por sus tejados enracimados alrededor de la plaza, en la que desembocaban rematando vericuetos, tortuosas calles de recuas. (p. 207)

Dentro de esta circunstancia de apariencia tan fortuita, tan aleatoria, el proceso de vinculación —la asociación de ideas y de circunstancias— se va prodigando de tal manera que vuelve a aparecer el contexto hispánico con relación al hispanoamericano; y de nuevo las referencias literarias asociadas al paisaje americano:

El rebuzno de un asno me recordó una visita de El Toboso —con asno en primer plano— que ilustraba un lección de mi tercer libro de lectura, y tenía un raro parecido con el caserón que ahora contemplaba. *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...* (p. 207)

Para un poco más adelante continuar con una asociación verbal que contribuye a completar la evocación cervantina, y proseguir con la presencia

de una fuerte tradición hispánica: "...*La Hoya. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelo y quebrantos los sábados, lentejas los viernes y algún palomino de añadidura los domingos consumían las tres partes de su hacienda...*" (p. 207)

El protagonista evoca el paisaje y con él la literatura; la literatura a su vez remite a la lengua, a la cultura; el personaje reiteradamente hace señalamientos y referencias al universo español. La memoria, los sentidos, el paisaje, se confabulan para reafirmar el espíritu hispánico del músico peregrino.

Estas reflexiones se complementan con un epígrafe de *Los sueños* de Quevedo, incluido en el capítulo quinto, referencia que además de resumir la circunstancia anecdótica del protagonista, confirma la identificación de este autor con la literatura española.¹¹

Con estas breves y someras calas en *Los pasos perdidos* se ha pretendido corroborar una actitud representativa de Carpentier: su profunda identidad hispánica: citas textuales, epígrafes, referencias históricas y culturales, y sobre todo la amplia e incisiva valoración del idioma español. Sin menosprecio de sus afanes de universalidad, el protagonista —*alter ego* del propio Carpentier— pondera la cultura hispánica y de ella destaca el lenguaje como instrumento de cultura, como medio de comprensión de un ámbito geográfico y social. A su vez, Alejo Carpentier hace del idioma el vehículo exacto de su expresión: arraigado en una fuerte y sólida tradición cultural, el idioma es sometido al rigor de un nuevo narrar; sin desechar sus anteriores virtudes, Carpentier le descubre —real y maravillosamente— prodigiosos usos e inusitados giros. Lo alquimiza. Finalmente, como lo dijo en su discurso de recepción del premio Cervantes, su obra es el reconocimiento y el homenaje al aporte insustituible e invaluable de la cultura hispánica a América Latina, así Carpentier con su impecable narrativa, en generosísima y fructífera retribución, devuelve ese mismo espíritu hispánico totalmente enriquecido, transformado y metamorfoseado: espíritu hispánico, que sin dejar de serlo, es cubano, caribeño, latinoamericano y sobre todo, universal.

¹¹ Esta insistencia en referirse a Cervantes no es exclusiva de esta novela; a vuelo de pájaro recuerdo en su ensayo sobre lo real y maravilloso y en *El reino de este mundo* se hacen menciones a *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

CRÍTICA BIOGRÁFICA SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

PRIMEROS RELATOS

El propio José María Arguedas, a través de diversos documentos, explica cómo, desde su primera obra, se vincula su creación literaria con su vida; él mismo establece esa relación entre una circunstancia de su existencia y un texto temprano: "Yo comencé a escribir porque tenía una necesidad irresistible de enunciar, de describir el mundo que yo había vivido en la infancia... La primera narración que escribí fue relativa a una peripecia muy triste de mi primer amor frustrado, se llama 'Warma kuyay', que quiere decir 'Amor de niño'." ¹

Sus propias ideas, sus propias palabras, son las que revelan la traslación de su existencia —de su experiencia, de su acontecer personal— a su obra narrativa. "Pero el volumen incluía ya un cuento admirable, personalísimo 'Warma kuyay' (Amor de niño) en el cuento, el sosias del autor es el niño Ernesto." ² Por su propia voz se conoce cómo su vida sustenta su literatura; cómo su experiencia se convierte en el elemento anecdótico por excelencia: "'Warma kuyay' lo escribí, aunque no quieran creerme, en estado de completa inocencia en este sentido: yo no escribí ese cuento para que se publicara, era un recuerdo biográfico sumamente intenso, quizás es el relato en que haya menos literatura de todas las páginas que he escrito..." ³

Este cuento de su primera época es una evidente y directa manifestación personal. Arguedas lo define más como un escrito biográfico que como obra de creación: "'Warma kuyay' salió como sale un manantial del cerro, en una forma absolutamente espontánea y natural. Cuando yo leo y releo este cuento noto que no hay nada de literatura, todo es vida allí." ⁴

Esta idea —todo es vida allí— aparece casi como un manifiesto literario, como una declaración de principios; uno de los afanes de Arguedas consiste, precisamente, en recurrir a la literatura como medio de expresión de su mundo interior, en servirse de la literatura para dar salida a sus vivencias

¹ *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa 1965*, Lima, Casa de la Cultura, 1969, p. 171.

² José Miguel Oviedo, *Narradores peruanos, Antología*, Caracas, Monte Ávila, 1968, p. 15.

³ *Primer encuentro de...*, p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 193.

personales:⁵ "Yo había escrito ya 'Warmá kuyay', el último cuento de *Agua*. El castellano era dócil y propio para expresar los íntimos trances, los míos; la historia de mí mismo, mi romance."⁶

En este texto aparece la doble esencia de Arguedas; en este relato tan personal, como él mismo lo ha marcado, aflora también el aspecto social:

"Warmá kuyay" relata una historia de amor, el que siente Ernesto (Ernesto nuevamente) por Justina, indiecita adolescente. Excediendo este nivel individual, aunque conservándolo como sustrato cimentador, el cuento apunta hacia otros ámbitos; concretamente, hacia el tema de los mundos escindidos y contrarios. Como el plano sentimental juega con personajes que pertenecen a mundos opuestos, la obra se teje mediante entrecruzamientos constantes de lo individual y lo social.⁷

Sin duda, la obra de este narrador se compone de esta constante dualidad o doble entramado, individuo y sociedad: "En los primeros relatos —*Agua*, *Los escolares*, *Warmá kuyay*— el tema biográfico está inscrito en amplios frescos de la vida comunal..."⁸

Esta primera acotación —"Warmá kuyay" (1935) como testimonio de su vida— contribuye a deslindar hasta qué punto este narrador acude a la expresión literaria para expresar su propio mundo: "De hecho algunos aspectos del relato coinciden con afirmaciones biográficas proporcionadas por Arguedas en más de una ocasión y fácilmente confirmables."⁹

Estas mismas ideas, el mismo espíritu parece prevalecer en su primer libro de cuentos y, en general, en sus diversos relatos: "Los contenidos autobiográficos siguen siendo frecuentes en el resto de los cuentos de Arguedas."¹⁰ Se puede afirmar entonces que los motivos personales son aspectos que determinan una caracterización del estilo y la temática de Arguedas: "Los tres cuentos que aparecieron en 1935 bajo el título de *Agua* son las primeras narraciones de Arguedas que fueron recogidas en libro. Como la mayor parte de su ficción, se basan en la experiencia de su niñez: el narrador-protagonista es una figura autobiográfica..."¹¹

⁵ En esto se observa la confusión de Arguedas entre la literatura y la realidad. A este cuento "Warmá kuyay", le subraya su aspecto autobiográfico negándole el literario; Arguedas hace prevalecer esta idea sobre toda su obra literaria; no la acepta como creación verbal, como ficción, sino que pretende que sea la verdad misma.

⁶ José María Arguedas, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en: Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 402.

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 36.

⁸ Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ Julio Rodríguez-Luis, *Hermenéutica y praxis del indigenismo, la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, FCE, 1980, p. 150

¹¹ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 18-19.

AMOR MUNDO

El carácter biográfico en la obra de José María Arguedas se convierte en una característica constante; su necesidad de expresión personal reaparece, a pie juntillas, en *Amor mundo* (1967):

Los cuatro textos ("El horno viejo", "La huerta", "El ayla", "Don Antonio") se asocian estrechamente a los primeros: reinician la tarea de evocar la infancia, insisten en la visión del mundo quebrado, dicotómico, concentran el espacio en una aldea, etcétera. El recurso a la propia experiencia sigue siendo definitorio, aunque en esta ocasión se diluya parcialmente por el uso de la narración en tercera persona. El protagonista, ahora el *niño* Santiago, se mueve dentro de las mismas coordenadas que Ernesto y Juan.¹²

Sus relatos contienen aspectos destacados de su vida; en diversas entrevistas o explicaciones de su obra, Arguedas mismo remite al lector a informaciones que contribuyen a entender y a definir su creación literaria con relación a su vida: "Estas últimas historias se basan, dijo José María Arguedas, en 'experiencias traumáticas que sólo he relatado después de cuarenta años de meditar en cómo tratarlas'."¹³ Ideas que permiten, con toda precisión, señalar cómo la vida de Arguedas se transforma en tema literario; cómo a pesar de su pudor, aparecen y reaparecen los diversos núcleos que marcan su existencia y tipifican su literatura: "Como en un mismo y ceñido núcleo de sedimentos vivenciales utilizados para tales narraciones."¹⁴

Más tarde publica un relato que también contribuye a delinear el sentido profundamente personal y biográfico de su obra narrativa: "*El forastero* (1964), el único cuento de Arguedas que acontece fuera del Perú. Obviamente autobiográfico, aquí el personaje es ya un adulto."¹⁵

YAWAR FIESTA

Su primera novela, *Yawar fiesta* (1941), constituye un ejemplo de narrativa preponderadamente social; en ella no se vislumbra un protagonista individual, ni se trasluce en forma directa una proyección autobiográfica; sin embargo, a pesar de eso, la crítica ha soslayado también en esta obra algunos aspectos de la vida de Arguedas: "La perspectiva de José María Arguedas arranca de su propia y personal historia de su vivencia del mundo andino, de sus problemas derivados del bilingüismo."¹⁶

¹² Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 52.

¹³ Sara Castro Klaren, "José María Arguedas, testimonio sobre preguntas de Sara Castro Klaren", en: *Hispanérica*, vol. IV, núm. 10, 1975, p. 48.

¹⁴ Tomás G. Escajadillo, "Las señales de un tránsito a la universalidad", en: Juan Larco (ed.), *Recopilación...*, p. 85.

¹⁵ Ortega, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶ Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973, p. 57.

Y es cierto, en esta narración el novelista peruano va a recrear algunos aspectos de su estancia en Puquio, sitio donde se desarrolla la acción de *Yawar fiesta*. En una noticia preliminar el mismo Arguedas explica su vinculación con esta novela:

El autor pasó parte de su infancia y adolescencia en Puquio, escenario de la novela. Cuando visitó los cuatro *aylllos-comunidades* que forman el pueblo de Puquio, dieciocho años después de publicada la obra, quedó deslumbradamente feliz de encontrar cómo en *Yawar fiesta* los indios, los mestizos, los terratenientes y sus tensas relaciones, y el majestuoso, bravío, quebradísimo y tierno paisaje, estaban descritos en la obra...¹⁷

Con esta declaración del autor, se puede entonces aceptar y comprender cómo esta novela contiene la actitud del propio escritor: "Arguedas no es sólo narrador, sino —aunque indirectamente o sin declararlo— también personaje de su *Yawar fiesta*."¹⁸

En esta obra, como casi en la totalidad de sus textos, se corrobora el realismo peculiar de Arguedas, esa sugerente mezcla equilibrada de preocupaciones de orden social e individual: "Al investirla de una complejidad que no es resultado de la voluntad de objetividad, según ocurre en la novela de quienes elaboraron la lección del realismo, sino de la potenciación de una relación subjetiva, incluso lírica, entre autor y obra..."¹⁹ *Yawar fiesta* reúne, entonces, la doble preocupación de este novelista.

LOS RÍOS PROFUNDOS

Sin duda, la obra de mayor significación, su trabajo literario más reconocido, es precisamente *Los ríos profundos* (1958); en esta novela la coincidencia de situaciones, el parentesco del personaje y autor se marca con precisión: "En una novela tan visiblemente autobiográfica, se puede decir que Arguedas ha trasplantado de manera simbólica a la narración su propia tentativa";²⁰ "su biografía se confunde con la de Ernesto, el personaje infantil de *Los ríos profundos*".²¹ "Sus novelas —singularmente *Los ríos profundos*— son fundamentalmente autobiográficas... Todavía la vida se impone a la ficción en este narrador extraordinario, sin paralelo por su rotunda originalidad y su virginal vivencia humana."²²

¹⁷ José María Arguedas, "Nota preliminar", en: *Yawar fiesta*, Santiago de Chile, ed. Universitaria, 1968, p. 5.

¹⁸ Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

²⁰ Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre José María Arguedas", en: Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva Novela...*, p. 48.

²¹ César Fernández Moreno, "Arguedas en el clivaje de dos culturas", en: *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 122, enero-marzo, 1983, p. 74.

²² Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Pormaca, 1965, p. 129.

La novela *Los ríos profundos* significa el clímax de ese proceso de introspección autobiográfica, este análisis seguirá después presente en su literatura pero ya no como iluminación retrospectiva, sino como una confrontación con el presente. *Los ríos profundos* es una de las obras donde se localizan más elementos, señalamientos o vestigios biográficos; si en los cuentos de *Agua* y de *Amor mundo* se expresan innumerables núcleos vivenciales, reiterados y suscritos por sus propias declaraciones, en *Los ríos profundos* pueden apreciarse, con rigor, los elementos más destacados de su experiencia infantil y juvenil: "En *Los ríos profundos* percibimos un fuerte tono autobiográfico, reforzado por el relato hecho en primera persona por el protagonista de la novela."²³

En esta narración Ernesto, el protagonista, encarna múltiples aspectos de la vida de José María Arguedas. Las referencias biográficas y las propias confesiones del autor parecen sintetizar el argumento de la novela *Los ríos profundos*: "que es una autobiografía de su adolescencia, cuando trashumante, junto con su padre, viajaba por los caminos de los Andes..."²⁴

Sin embargo, el texto, al igual que los anteriores, no narra con exclusividad el terreno personal; logra también conjuntar magistralmente, como en el resto de su obra, todas las inquietudes arguedianas: "*Los ríos profundos* representan un punto intermedio y equilibrado donde biografía y sociografía juegan a partes iguales."²⁵

Esta novela significa, dentro de la obra literaria de Arguedas, una profunda reflexión sobre su vida. El autor presenta en forma generosa un vasto relato de vivencias enlazadas esencialmente por un rasgo temporal: su niñez y adolescencia. A través de esta narración se conoce la sensibilidad del artista para recuperar y convertir en literatura aspectos de su experiencia: "Con *Los ríos profundos* se cierra para José María Arguedas, y se cierra definitivamente, el camino de la inmersión en el ser íntimo, en el recuerdo de la dura y dulce infancia, y acaba también la opción de la salvación personal que vicariamente representaría la salvación del mundo."²⁶

EL SEXTO

Otra vertiente de la creación de José María Arguedas está representada en *El Sexto* (1961), donde se abordan, primordialmente, los problemas de una cárcel de Lima; sin embargo, reaparece otra vez una de las preocupa-

²³ Saúl Yurkievich, "José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana", en: *Cuadernos americanos*, núm. 31, sept-oct., 1963, p. 271.

²⁴ Luis E. Valcárcel, "José María", en: *Revista Peruana de Cultura*, núm. 13-14, diciembre 1970, p. 52.

²⁵ Angel Rama, "Los ríos profundos del mito y de la historia", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1980, núm. 12, pp. 69-90.

²⁶ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 161.

ciones más caras a la literatura de este autor: su confesión autobiográfica. Al ser interrogado sobre el origen de este texto, responde que está vinculado con otra de sus experiencias personales;²⁷ el propio novelista al referirse a esta obra dice: "*El Sexto* es una novela muy autobiográfica."²⁸

En este caso, recurre a una experiencia que corresponde a otra etapa de su vida; son diversas las fuentes que afirman cómo esta novela narra algunos aspectos de su condición de preso en ese penal de la capital peruana:²⁹ "Arguedas permaneció encarcelado cerca de un año (de noviembre de 1937 a octubre de 1938) en una prisión de Lima donde convivían, en efervescente promiscuidad, delincuentes comunes y presos políticos. Esta es la experiencia básica que hizo posible *El Sexto*";³⁰ "la novela testimonial *El Sexto* (1961) en la cual contó su experiencia carcelaria de 1937-38...";³¹ "*El Sexto* (1961) es el resultado de la experiencia del propio Arguedas en esa cárcel de Lima, donde lo arrojó, 'cuando estaba cursando el cuarto año (universitario), uno de los dictadores que hemos tenido'. *El Sexto* continúa pues cronológicamente la representación novelística de ciertos aspectos de la biografía del escritor, residente sucesivamente en Puquio, Abancay y Lima, escenarios respectivos de *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *El Sexto*. El narrador-protagonista de esta novela, Gabriel, resulta una nueva imagen del escritor, la cual interpreta esta vez una experiencia adulta..."³²

El protagonista de *El Sexto*, como el resto de los personajes principales, coincide con varios rasgos que identifican al propio José María Arguedas.

²⁷ AC. —¿De qué experiencias concretas surgió la novela *El Sexto*? —Yo estuve preso en el penal de El Sexto un año. Encontré allí lo que los sociólogos llamarían una "muestra" completa del Perú.

"Entre los quinientos presos estaban desde los sujetos más pervertidos por la ciudad hasta los dirigentes y militantes políticos más puros, los más esclarecidos y serenos y los fanáticos. Estaban distribuidos en pisos libremente comunicados por escaleras. Vi, allí, también lo que aún seguiría llamando infernales escenas y conflictos sexuales. Uno de los libros que más admiro es *El sepulcro de los vivos*, de Dostoievski. Comprendí en *El sexto* por qué Dostoievski saltó por encima de estos conflictos. Creí estar yo en condiciones excepcionales, por mi formación católica inicial y la influencia posterior del socialismo que no me curó del religioso temor a estos atroces pecados, de que acaso podría describirlos con piedad más que con horror. Sin exagerar, estuve meditando en este tema (político, social y moral) tan complicado, algo más de quince años." En "Conversando con Arguedas" (selección de diversas entrevistas realizadas a Arguedas e integradas en una sola), en: Juan Larco (ed.), *Recopilación*... , p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁹ Arguedas sufrió encarcelamiento entre 1937 y 1938: "Estuve en *El Sexto* ocho meses, dos en la intendencia y uno y medio en el hospital", precisa el mismo Arguedas. Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 164.

³⁰ Mario Vargas Llosa, "El *Sexto* de José María Arguedas: la condición marginal", en: *El Sexto*, Barcelona, Laia, 1974, p. 7.

³¹ Ángel Rama (ed.), *Señores e indios, acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto, 1976.

³² Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 151-152.

En este caso, Gabriel sirve al escritor como un personaje que encubre al propio novelista: "El narrador Gabriel es una figura autobiográfica y como el Ernesto de *Los ríos profundos*, pasó sus primeros años en la sierra. . ." ³³

Esta identidad del personaje con el novelista, sus semejanzas físicas y espirituales se expresan de múltiples maneras; existe una serie de referencias que sirven para marcar más las aproximaciones de la personalidad de Arguedas con Gabriel y con el resto de sus protagonistas:

También en *El Sexto* el eje del relato es un solitario aturdido por la violencia de un mundo en el que no puede integrarse. El Ernesto de *Los ríos profundos* ha dejado de ser un niño escolar; ahora se llama Gabriel y es un adolescente universitario que lee a Cervantes y a Walt Whitman; ya no vive en Abancay sino en Lima.

Pero sigue siendo un ser desamparado, soñador e individualista al que desgarran opciones contrarias por las que no quiere ni puede decidirse. ³⁴

Las similitudes se acentúan, el parentesco se repite, las afinidades espirituales se hacen constantes; los protagonistas, se puede afirmar, están contruidos bajo una misma idea: reproducir instancias de la vida arguediana: "Esta experiencia carcelaria es la que sirve de base a Arguedas para escribir *El Sexto* cuyo relato emana de la voz del narrador-protagonista (Gabriel) obviamente —una vez más— autobiográfico." ³⁵ Así, a pesar de cambiar totalmente de situación narrativa: la vida rural por la urbana; de cambiar de problemática: los conflictos de una comunidad indígena por el hacinamiento y promiscuidad de una cárcel; este escritor persiste en sus ideas obsesivas, constantes:

El Sexto deja ver, ante una mirada atenta, algunas importantes coincidencias con obras aparentemente muy alejadas. De estas semejanzas interesan, ahora, el recurso de material autobiográfico y el consecuente uso del punto de vista del narrador-personaje. Uno y otro aspecto, y la específica índole de su unión reaparecen tan insistentemente en la obra de Arguedas que puede servir de notas tipificantes. ³⁶

Este relato —como la casi totalidad de su obra narrativa— viene a sumarse al caudal de testimonios biográficos, directos o indirectos, a la reiterada insistencia por expresar y comunicar experiencias:

La novela es el producto de muchas vivencias —de infancia y adolescencia— pero también de la madurez de un hombre como Arguedas entregado al estudio y a la meditación. Se aúnan así vivencias originarias y vivencias formativas que

³³ Rowe, *op. cit.*, p. 236.

³⁴ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 8.

³⁵ Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 164.

³⁶ *Ibid.*, p. 163.

armonizadas ofrecen como producto un cuadro vital que constituye al par una obra artística y un documento de altísimo valor humano.³⁷

TODAS LAS SANGRES

José María Arguedas también escribe relatos donde las dimensiones autobiográficas casi se extinguen, desaparecen. Un claro ejemplo lo constituye su novela *Todas las sangres* (1964). En ésta, al igual que en *Yawar fiesta*, su actitud literaria se inclina más hacia una visión de la colectividad, hacia una descripción general de conjunto para dejar a un lado el personaje individual tan caro a su sensibilidad; en *Todas las sangres*, Arguedas impone, sobre todas sus evocaciones personales, una visión social; en esta novela trata de confrontar —como su nombre lo indica— distintos estratos y grupos, reúne en una totalidad diversos componentes de la sociedad peruana:

En ese libro que es como un mural caótico, como el fresco desatinado de un frenesí en que aparecen todas las sangres, todos los hombres, las clases, las razas, los oficios, las ambiciones, las tragedias, las alegrías, los crímenes, los amores, se destapa la marmita hirviente del Perú contemporáneo.³⁸

En esta novela se cumple con creces la preocupación social y objetivista del escritor; su reiterado afán por mostrar la estructura social del país y las clases que la integran, aparece con evidencia en esta voluminosa novela:

En ese vasto cuadro coexisten el feudal de horca y cuchillo, el comunero libre, el obrero pauperizado, el nuevo capitalista, el agente político, el señor empobrecido, el estudiante inconforme, el banquero despiadado, el consorcio imperialista, el sirviente sumiso, el campesino emigrado, la señorita incorruptible, el militar violento, todas las sangres, todos los mitos, las innovaciones, las muertes, las resurrecciones, en una bullente simultaneidad de contradicciones dinámicas y también paralizantes.³⁹

Sin embargo, la filiación de sus personajes, sus actitudes, pensamientos y acciones revelan, como en otros de sus relatos, el aire arguediano:

José María, le preguntan en una entrevista, tú que eres el niño de *Agua* y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres también, el adulto Rendón Willka de *Todas las sangres*?

—Oye sí, pero también soy un poco don Bruno.⁴⁰

³⁷ Núñez, *op. cit.*, p. 236.

³⁸ Sebastián Salazar Bondy, "La novela como creación verbal", en: *Revista de la Universidad de México*, vol. XIX, núm. 11, julio, 1965, p. 19.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ "Conversando con Arguedas", en: Juan Larco (ed.) *Recopilación...*, p. 24.

Entonces, sin dejar al margen las propias aseveraciones de Arguedas, se puede comprobar cómo en esta novela reaparecen la serie de motivos que identifican y caracterizan a sus personajes. Se corrobora así la existencia de elementos biográficos, señales del universo individual y particular de este intelectual peruano, incluso en sus obras menos personajes; su vida, sus experiencias, sus memorias, puede suscribirse, constituyen un elemento imprescindible de su narrativa:

De este modo, el libro y la realidad andina se pertenecen: aquél mezcla memorias de Arguedas y noticias de la historia reciente; ésta se forma con los acontecimientos reales o irreales a los que la imaginación novelística del autor ha servido de levadura. Literatura y vida, en suma, son una, pues la segunda hace de la primera un momento del decurso de un pueblo que comienza a tener rostro y espíritu porque posee una verídica imagen artística.⁴¹

EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO

El último relato de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (publicado póstumamente en 1971), viene a confirmar plenamente la íntima trabazón entre literatura y biografía que se ha planteado en la obra arguediana. En efecto, en este texto Arguedas acude, por única vez, al género diario para expresar con libertad, sin cortapisas, algunas reflexiones de orden personal: "Una simple lectura evidencia que *El zorro* se construye mediante la alternancia del relato propiamente novelesco y los 'diarios' (trozos autobiográficos que Arguedas escribe entre el 10 de mayo de 1968 y el 22 de octubre de 1969)." ⁴²

Estos diarios, incluidos como parte orgánica de la novela, sirven de vehículo directo, de medio de expresión de las preocupaciones e inquietudes del autor: "se les ha atribuido un interés puramente documental: documento o radiografía de la supuesta neurosis de su autor, José María Arguedas... Claro está que existe un 'aspecto autobiográfico' dentro de los diarios".⁴³

Obra inacabada y novedosa, en *El zorro*... se añaden a una anécdota cuatro diarios y un epílogo autobiográficos, en consecuencia: "Lo que iba a ser una novela sobre Chimbote y la harina de pescado resultó siendo esto y, simultáneamente, una novela sobre el autor de esta ficción y los tormentos que padecía mientras iba escribiéndola." ⁴⁴

⁴¹ Salazar Bondy, *op. cit.*, p. 21.

⁴² Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 269.

⁴³ Martín Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca, zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores, 1981, p. 28.

⁴⁴ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 8. Además, Martín Lienhard, preocupado por otros aspectos de la novela, subraya un rasgo de estilo en la utilización del diario: "... si bien cabe analizarlos como variantes del género 'diario' es necesario aproximarlos también a otro tipo de fenómeno literario: la aparición o intervención del autor en su propio texto", cfr. Lienhard, *op. cit.*, p. 29.

Si antes se ha mencionado que la obra de Arguedas contiene en esencia dos núcleos, en esta novela vuelven a estar presentes en forma aislada, separada; cada diario aparece sin aparentes vínculos anecdóticos con el núcleo de la narración; sin embargo, esta disociación es superada por las interrelaciones de la ficción y de la biografía de Arguedas:

Las relaciones entre el discurso novelesco y el autobiográfico son múltiples y de muy diverso tipo. El segundo anuncia, completa, comenta o critica al primero, en una suerte de conciencia hablante de la actividad creadora, pero, sobre todo, entre el relato y los diarios se produce un vínculo dinamizador que, desde éstos, alienta la penosa progresión de aquél: "estoy escribiendo nuevamente un diario con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído".⁴⁵

En efecto, Arguedas en esta novela —como agudización de un estilo y de una visión del mundo— presenta una narración que es al mismo tiempo una confesión, planos que en ocasiones se complementan y en otras se disocian; de cualquier forma, el carácter confesional se convierte en cimiento de este texto: "La obra titulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo* no es una novela, sino la escritura del esfuerzo por escribir una novela narrada en dos planos, el uno autobiográfico y el otro deliberadamente externo o novelístico."⁴⁶

Por su propia naturaleza, los diarios incluidos en *El zorro*. . . son expresiones personalísima e individuales que, ya sin el menor ocultamiento, se introducen como elementos complementarios del texto literario:

La elección de la muerte, las razones o pretextos para ello, las confidencias que le inspira el sentirse al borde de la tumba (recuerdos de infancia, simpatías y aversiones, padecimientos, amores, la soterrada voluntad de cuñar una imagen para la posteridad) constituyen la materia explícita de los cuatro Diarios y del epílogo autobiográficos —escritos en primera persona con nombre y apellidos propios—, que son una de las caras de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.⁴⁷

En fin, la evidencia autobiográfica de los diarios no tiene vuelta de hoja; pero su actitud personal, visión del mundo y manera de concebir la literatura, lo conduce, incluso, a marcar sus señas de identidad, en las secciones no biográficas, en la narración externa o novelística:

Es decir, que esos capítulos, pese a su empeño en reflejar objetivamente una realidad exterior, la modifican, para terminar reflejando, en sus traiciones de lo real, una verdad no menos genuina pero más privada: la intimidad del propio Arguedas. Es casi seguro que él no se percató siquiera de que esos capítulos de ficción eran también revelaciones de su experiencia, complementarias de las de los diarios. Una vez más puede palparse aquí la intervención de ese elemento

⁴⁵ Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 270.

⁴⁶ Rodríguez-Luis, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁷ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 6.

espontáneo, irracional, que inevitablemente comparece en la tarea creadora, acompañando o rectificando la razón del creador.⁴⁸

De esta manera, se puede concluir que la crítica arguediana admite —amplia y reiteradamente— la dimensión autobiográfica en la narrativa del escritor. Con diversos recursos, a través de múltiples formas, el narrador peruano invade la creación narrativa con su propia presencia: "Experimentado a través de los sentidos del narrador, el mundo tiene el color de sus impresiones, la consistencia de sus credulidades y de sus inseguridades."⁴⁹

Todas sus narraciones presentan, con muy diversos matices, un aspecto testimonial de su propia existencia. Estas aseveraciones de la crítica constituyen, pues, el punto de partida de una reflexión más amplia sobre diversos motivos que permitirán deslindar y corroborar las referencias personales de Arguedas expresadas en su creación narrativa.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁹ Ricardo Gullón, "Los mitos profundos", en: *Revista de Occidente*, núm. 4, febrero, 1976, p. 60.

ÍNDICE

TRES TRISTES TIGRES: CREACIÓN Y CRÍTICA DE UNA REALIDAD CUBANA

Introducción	5
Guillermo Cabrera Infante en el contexto sociocultural	9
“Seré un escriba, un anotador...”	13
Testigos de la realidad cubana	27
Elementos de la realidad	35
Presencias humanas	53
En resumen	69

REFLEXIONES EN TORNO A *RAYUELA*

Introducción	71
La búsqueda como signo	72
La golondrina enfurecida	91

ALEJO CARPENTIER Y LA CONCIENCIA HISPÁNICA 99

CRÍTICA BIOGRÁFICA SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS 109



Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos, editado por la Dirección General de Publicaciones, se terminó de imprimir en la Imprenta Universitaria el mes de agosto de 1992. Su composición se hizo en tipo Garamond de 10:11, 9:10 y 8:9 puntos. La edición consta de 1 300 ejemplares.

La nueva novela, el **boom**, el milagro de la narrativa en América Latina, el auge prodigioso de la literatura y la lectura en las décadas doradas de los años sesenta y setenta en nuestro continente dejan, después de tanto ruido y tantas nueces, un notable, rico y admirable sedimento cultural y un valioso conjunto de expresiones verbales. En este ceñido y breve conjunto de ensayos, Ignacio Díaz Ruiz selecciona a algunos de aquellos creadores para dar cuenta de sus afinidades y elecciones. Hace una lectura de varios textos y autores de indiscutible presencia y voz en la narrativa contemporánea latinoamericana: Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Alejo Carpentier y José María Arguedas para destacar, en esta compendiada y sugerente guía de fabuladores, algunos de los rasgos más característicos de estos novelistas; grupo disímil y discordante que sirve para ensayar, en el sentido más sugerente del término, una visión espontánea y una valoración crítica de esta narrativa.