



GUILLERMO CABRERA INFANTE, TREI TIGRI TRIȘTI: OBSESIA LITERATURII

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

GUILLERMO CABRERA INFANTE, THREE TRAPPED TIGERS: THE OBSESSION OF LITERATURE

Almost unanimously considered one of the most important writers of the entire 20th century, the Cuban Guillermo Cabrera Infante always tried to innovate within his literary creations. The book he published in 1965, *Three Trapped Tigers*, considered by some interpreters a novel and by the others an exquisite example of a cycle of short stories connected through some major motifs or characters, represents even nowadays a constant challenge to the literary critics. The text constantly experiments at the linguistic and symbolic level, describing the Cuban capital, Havana, in a way unparalleled since, and also puts into question great literature of the previous centuries, from the masterpiece of Cervantes to Sterne's *Tristram Shandy*, in order to prove its ability to include the reader into the intricate world of the text.

Keywords: Latin American fiction, contemporary novel, Cuban literature, cultural tradition, innovative narrative strategy.



Experiment literar și viziune mediatică

În studiul intitulat *Caminata por la narrativa latinoamericana*, apărut în 2004, Seymour Menton constata că literatura continentului sud-american ignoră, în toate momentele sale de maximă înflorire, frontierele naționale și dă glas unei „structuri estetice complexe, capabile să depășească orice condiționări geografice sau politice”¹. Exemplul pe care criticul îl consideră a fi cel mai relevant este cel al „neobarocului latino-american”, pe care îl putem descoperi atât în cazul câtorva mari autori cubanezi, precum Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama Lima sau Guillermo Cabrera Infante, dar, deopotrivă, în *Șotronul* argentinianului Julio Cortazar, ori, pe fragmente, chiar în *Abbadón Exterminatorul*, al lui Ernesto Sabato (tot din Argentina).

Una dintre caracteristicile neobarocului latino-american ar fi prezența în textul literar a mai multor motive sau imagini muzicale sau utilizarea de către autorii înșiși a strategiilor preluate din muzică pentru a-și face creațiile mai grăitoare. Dar interesant este și că fiecare scriitor – dintre cei menționați, însă lista poate fi oricând completată! – alege un alt moment muzical, o altă formă sau structură, raportându-se exact la aspectele clasice ori tradiționale ale muzicii care exprimă cel mai bine individualitatea fiecăruia. De pildă, în *Șotron* este evidentă influența jazz-ului, pe când la Guillermo Cabrera Infante, în *Trei tigri triști*², domină structura boleroului (nu întâmplător, una dintre secțiunile cărții se intitulează chiar *Ea cânta bolerouri*). Iar Alejo Carpentier are în vedere, în *Concert baroc*, muzica clasică și opera lui Scarlatti, Vivaldi și Handel,

dar și accentele de jazz ale lui Louis Armstrong, în vreme ce Severo Sarduy își intitulează romanul apărut în 1967 *De donde son los cantantes*, folosind drept titlu al celui mai important roman al său tocmai denumirea unui cântec cubanez interpretat de *Trio Matamoros*.

Muzica nu reprezintă, în cazul acestor scriitori și al marilor lor romane, un simbol al armoniei universului ori al linearității narative, ci dimpotrivă, un detaliu care trimite în mod direct la fragmentarea spațiului și timpului narativ. Muzica semnifică, astfel, „fragmentarea, dispersarea și ruptura structurii narative”,³ apropiind perspectivele artistice ale acestor autori și depășind în mod clar categoriile geografice și istorice care, anterior, erau considerate determinante pentru fenomenul literar. În egală măsură, tocmai elementele muzicale prezente la Cabrera Infante marchează și despărțirea evidentă a acestuia de întreaga tradiție „eurocentrică” a romanului (dezbătută de Alejo Carpentier în mai multe studii ale sale).

„Tradiția rupturii”⁴ despre care a vorbit Octavio Paz în studiile sale dedicate modernității, despărțirea de modelele anterioare (elemente evidente în *Trei tigri triste*, text apărut în 1965) implică, însă, în cazul lui Cabrera Infante, o complicație în plus, câtă vreme umorul și oralitatea, principalele strategii de care se folosește scriitorul pentru a marca îndepărtarea sa de modelele literare anterioare devin, în unele momente ale cărții, o mască, extrem de elaborată, e drept, însă doar o mască de care scriitorul cubanez se folosește pentru a ascunde una dintre intențiile majore ale *Tigrilor*, și anume aceea de a seduce cititorul, de a-l prinde și a-l ține captiv între granițele unei cărți structurate asemenea unei lumi.

Este adevărat că în America Latină momentul „rupturii” despre care vorbea Octavio Paz e mult mai târziu decât în Europa, astfel încât trebuie să ținem seama de faptul că elementele specifice ale avangardei din Lumea Nouă sunt diferite de cele ale mișcărilor avangardiste europene. Căci noile generații de scriitori latino-americani nici nu doresc realmente să se rupă în mod violent de înaintașii lor, ci doar să scrie altfel, practic nu intenționează să inițieze o revoluție prin operele lor, „ci mai degrabă încearcă o renovare a vechilor formule artistice”,⁶ o rafinare a formelor, o inovare. Iar acel suprarealism specific Americii Latine, ca să dăm un exemplu concret, nu e rezultatul unor procese istorice, așa cum s-a întâmplat în Europa, ci reprezintă un efort de căutare, dorința tinerei generații de a impune noi forme de manifestare în plan estetic. În consecință, textele care vor înnoi literatura latino-americană (și care apar mult după efervescenta avangardistă europeană, mai precis după jumătatea anilor '50 ai secolului trecut) semnifică o manieră suficient de pasivă de incorporare a unei altfel de tradiții, de afirmare a acelei „tradiții a noului” despre care vorbea Paz. Tocmai de aceea radicalismul european

va fi înlocuit, în spațiul cultural latino-american, cu așa-numita „antipoezie”, iar pe la jumătatea anilor '60, cu experimentele lui Manuel Puig, cu *Trei tigri triste* și cu *Șotronul* lui Cortazar. Și chiar dacă aparent cartea lui Cabrera Infante reprezintă o ruptură evidentă față de predecesorii apropiați (marii reprezentanți ai realismului magic, Juan Rulfo, Alejo Carpentier sau Miguel Angel Asturias), dincolo de inovațiile formale și de experimentele ludic-verbale, scriitorul cubanez păstrează o legătură mai accentuată decât ne-am putea imagina tocmai cu o serie de elemente ale tradiției latino-americane, pe care, însă, intenționează – și reușește – să o continue în alt sens. De altfel, imediat după apariție, *Tigrii* lui Cabrera Infante au avut parte de cronici excelente, numele reprezentative ale criticii literare ale lumii hispane (Julio Ortega sau Emir Rodriguez Monegal, pentru a ne opri la aceste exemple) apreciind textul de la bun început și comparându-l, deloc întâmplător, tocmai cu *Șotronul* cortazarian.

Diferența cea mai evidentă pe care scriitorul cubanez o aduce în această uluitoare carte e modul în care utilizează resursele umorului și oralității, aspecte pe care le subliniază el însuși chiar în *Prologul* cărții. „Să prinzi vocea în zbor”, așa cum dorește el, nu înseamnă altceva decât să te raportezi la nivelul oralității, „însă o oralitate aparte, care treptat se dovedește a fi ficționalizată prin intermediul scriiturii”, după cum afirmă Walter Mignolo.⁷ Pentru Cabrera Infante, procesul acesta înseamnă a pune în evidență tensiunea dintre tradiția scrisă a Occidentului și tradițiile orale amerindiene și africane, astfel rezultând o transformare semnificativă a idiomului oficial. Realitatea socială și politică a Cubei sunt exprimate, în acest fel, de către Cabrera Infante, scriitorul punând accentul pe elementele constitutive ale spiritualității cubaneze, pe influența africană și pe cea amerindiană, adesea ignorate până atunci, nu neapărat pentru că predecesorii săi le-ar fi disprețuit (dimpotrivă, Alejo Carpentier le aprecia enorm), ci pentru că multora dintre aceștia le lipseau mijloacele tehnice de a configura un asemenea discurs literar. Limba vorbită, spaniola-cubaneză auzită pe străzile Havanei pătrunde astfel în marea literatură, *Tigrii* lui Cabrera Infante descriind într-un mod de-a dreptul subversiv la adresa viitorului regim comunist atmosfera capitalei, a petrecerilor sale, a umanității pitorești care populează cluburile sau barurile în nopțile calde și lungi de aici. Se știe că autorul a negat caracterul politic al textului său, însă, citit astfel, el dobândește semnificații ce subminează așa-zisele valori ale „omului nou” și ale lumii pe care regimul lui Fidel Castro voia s-o construiască distrugând tocmai fundamentele unui univers cultural unic. E adevărat că nu există trimiteri explicite la comunismul de la începutul anilor '60, căci lumea descrisă e anterioară Revoluției. Numai că tocmai sistemul de omisiuni deliberate, tăcerile care vorbesc cu glas tare, semnificațiile punctelor



de suspensie configurează sensul ascuns și tragic al lumii descrise. Totul, oameni și locuri, aparțin unei ordini existențiale pe cale de dispariție, acest mod de viață e pe cale de dispariție, Havana reprezentată de Tropicana și de celelalte cluburi nu va mai fi niciodată la fel după intrarea în capitală a armatei comuniste. *Trei tigri triste* devine, așadar, pe nesimțite, cel mai politic text al epocii, cel mai subversiv, dând glas acelor valori care nu vor putea să mai fie regăsite vreodată în alt loc decât în literatură. Nu e de mirare că textul lui Cabrera Infante va fi drastic cenzurat, apoi interzis de regimul castrist, iar în 1965 autorul își va părăsi țara natală.

Interesant este și că oralitatea îndeplinește, în cartea lui Cabrera Infante, și un nou rol, tocmai ea problematizând scriitura. Iar acest lucru se vede cel mai bine în cazul lui Bustrofedon, unul dintre personajele importante ale cărții, simbolizând exact relația dintre planul oral și cel scriptural. El nu vorbește niciodată și practică un tip aparte de anticriitură care îi influențează pe Cue și Silvestre. Prin arta lui Bustrofedon, Cabrera Infante parodiază stilul ornamentat al lui Carpentier, iar autorul *Pașilor pierduți* s-a chiar supărat pe această apropiere făcută de conaționalul său. Bustrofedon moare la jumătatea *Tigrilor triste*, însă înrăurirea sa asupra celorlalte personaje care au legătură cu domeniul scrisului nu poate fi ignorată, nici influența sa asupra modului în care ei concep actul de creație. Scrisul însuși apare, datorită acestui personaj straniu, drept un act prin excelență artificial, iar scriitura lui Bustrofedon însuși reprezintă punctul culminant al includerii conversațiilor și al tuturor resurselor oralității în cadrul unui text scris (scris pentru a fi publicat!). În acest fel, textul literar rezultat va fi eliberat complet de toate condiționările epocilor sau stilurilor anterioare, Cabrera Infante manifestând adeziunea sa la estetica rupturii elaborată de Paz (și) prin intermediul unui asemenea personaj, gata să teoretizeze absența, golul sau ceea ce, în general, era ignorat în literatura cultă din cauza caracterului popular. De aici vine, fără îndoială, și importanța umorului în *Trei tigri triste*. Iar umorul rezultă și dintr-o interesantă strategie pusă la cale de Cabrera Infante însuși, cel care se declara, în mai multe interviuri, „convins că în afara câtorva cubanezi contemporani cu mine, buni cunoscători ai vieții de noapte din Havana, *Trei tigri triste* nu va avea alți cititori”.

Sigur, însă, că aceste declarații, la fel ca multe alte declarații ale scriitorilor cu privire la propriile creații, trebuie luate *cum grano salis*... Guillermo Cabrera Infante era conștient de extraordinarul experiment artistic pe care îl incluseră în cartea sa și evident că avea încredere în proiectul său de a înnoi, în acest fel, literatura epocii. Dar declarațiile sale, în calitate de autor, au creat un soi de breșă în orizontul de așteptare al vremii, căci, așa cum se întâmplă, ceea ce pare a fi complicat și complex tinde să devină atrăgător – efortul

de seducere a cititorului analizat de Gerson Mora fiind evident și în această privință. Jocurile de cuvinte, noile cuvinte inventate de autor, aluziile textuale, sistemul de sugestii livrești și așa mai departe configurează un univers aparte, autonom, dar extrem de dezirabil, care se adresează cititorului, încercând să-l seducă tocmai evidențiind așa-zisa dificultate a textului (în consecință, cititorul va încerca să recepteze textul respectiv și din motivul expres de a-și demonstra sieși că e capabil să intuiască sensurile unei scriituri pretins dificile!) Alți exegeți au vorbit despre natura fragmentară a experiențelor relatate pe parcursul romanului, care sunt în permanență dublate de caracterul fragmentar al discursului românesc însuși⁸, fapt ce determină accentuarea rolului cititorului, care trebuie să rămână mereu activ și întotdeauna gata să descopere sensurile ascunse ale universului citadin nocturn descris de scriitor, Havana devenind, mai cu seamă după apariția *Tigrilor triste*, un oraș emblematic al literaturii latino-americane.

Adesea, criticii literari au analizat cartea lui Cabrera Infante exclusiv din perspectiva experimentului la nivel lingvistic, pierzând din vedere una dintre caracteristicile cele mai relevante ale textului, și anume „capacitatea de mediere a acestuia”.⁹ Valeria de los Rios consideră, de aceea, că *Trei tigri triste* e un roman „mediatic și mediativ”, iar noutatea pe care autorul o aduce în contextul literaturii latino-americane a secolului trecut nu ar consta atât în capacitatea sa de reconstituire sau reprezentare a universului Havanei, cât mai ales în arta de a re-produce într-un mod simbolic o serie de realități mediatice, prea puțin prezente până atunci în spațiul literar, cum ar fi cinematograful, gramofonul sau mașina de scris. În felul acesta, cartea devine o adevărată rețea discursivă în care se suprapun diferite obiecte sau medii tehnologice, dând orașului un aer extrem de modern (chiar și pentru deceniile care vor urma), deși cea mai mare parte a acțiunii se petrece în 1958.

Modelul cel mai frecvent utilizat de Cabrera Infante e cel al cinematografului, autorul fiind fascinat de ansamblul de imagini vizuale și auditive pe care acesta le implică, esențială pentru un astfel de text fiind tocmai artificialitatea asumată ca atare, îndepărtarea deliberată de vechile structuri mimetice ale prozei tradiționale. Scriitura lui Cabrera Infante înregistrează mai întâi sunetul, apoi fixează imaginea vizuală, iar cele două nu coincid, de cele mai multe ori, subliniindu-se în acest fel caracterul metatextual și imaginativ al evenimentelor și faptelor relatate. Tehnicile montajului nu-i sunt străine scriitorului cubanez, iar personajul Estrella e construit în totalitate prin recursul la aceste tehnici venite pe filiera cinematografului – nu e deloc întâmplătoare diferența dintre înfățișarea sa și talentul muzical, ca și cum, descriind-o, Cabrera Infante ar fi intenționat să evidențieze tocmai sincronizarea

imperfectă, iar această modalitate de construcție a personajului neagă caracterul mimetico-transparent al mediului de reproducere a vocii pe care o imită scriitura propriu-zisă. Însă regăsim, pe parcursul *Tigrilor triști*, și exemple în care montajul funcționează perfect (pare invizibil) și e excelent sincronizat, scenele respective ducând cu gândul la peliculele hollywoodiene de succes. De pildă, Silvestre povestește cum, la un moment dat, a constatat că Ingrid, femeia frumoasă cu care ieșea și de care era atras, era cheală, iar fragmentele în care el relatează pierderea perucii e caracterizat de tehnica suspansului pe care scriitorul o aplică la nivelul textului așa cum cinefilii o cunosc din filmele celebre ale lui Alfred Hitchcock.

Dar cinematografia nu se rezumă la atât în *Trei tigri triști*, ci și în complexul sistem de referințe textuale la personajele, regizorii sau la actorii proeminenți ai sfârșitului anilor '50 – se vorbește, de pildă, despre *Casablanca*, despre *Dracula*, despre Cary Grant, Jean Harlow, Marilyn Monroe, Laura și prietena sa din copilărie erau îndrăgostite de Jorge Negrete și de Gregory Peck, iar cinematografia devine structura mediatică privilegiată pe care o regăsim la nivelul personajelor lui Cabrera Infante, legătura lor cu realitatea fiind întotdeauna indirectă, mai exact mediată de ecranul cinematografului și de imaginile sau starurile acestuia. De aici și dorința unora dintre protagoniști (sau protagoniste!) de a trăi ca în filmele pe care le văd, de a se îmbrăca sau de a vorbi ca la cinema, iar strălucirea de la Tropicana e o expresie a aceluși *glamour* hollywoodian la care râvnesc mulți dintre locuitorii capitalei cubaneze. În mod ironic, până și ideea lui Cue de a se alătura guerillei lui Fidel primește, având în vedere modul în care o prezintă el însuși, o aură vădit cinematografică. Iar Silvestre e convins, nici mai mult, nici mai puțin că cinematograful transformă spațiul în timp, exact ceea ce, cu mijloacele filosofiei, susținuse cu câteva decenii în urmă Henri Bergson, iar Deleuze îi nuanțase ulterior ideile. Până și marea scenă finală a plimbării cu mașina pe care o fac Silvestre și Cue e prezentată asemenea unei experiențe artistice, în atmosfera unică a nopții Havanei, „atât de asemănătoare celei pe care o regăsim într-o sală de cinematograf”.¹⁰ Cinematograful și literatura sunt apropiate pe baza schimbului reciproc de procedee artistice, iar asta are, în *Trei tigri triști*, o expresie simbolică în faptul că Silvestre e scriitor, însă e pasionat de lumea filmului, chiar dacă știe că la strălucirea, banii și faima acesteia nu va putea ajunge niciodată. Scriitura se dezvăluie, astfel, „asemenea unei practici de translație, iar nu ca o transcriere directă, exactă, mimetică a realității”.¹¹ Mediul cinematografic e mediatorul privilegiat al *Tigrilor triști*, pelicula filtrând orice experiență umană și transformând-o, prin strălucirea și luminile marelui ecran, în ceva de-a dreptul mai real decât însăși realitatea.

La fel se întâmplă și în cazul gramofonului și al mașinii de scris, vocea Estrellei învingând timpul prin simplul fapt că e înregistrată pe bandă magnetică, în felul acesta personajul învingând timpul și devenind un personaj absent-prezent, adică fără o prezență fizică în mare parte din roman, dar cu o foarte vie și activă prezență artistică, legătura dintre identitatea și voce fiind, în acest fel, subliniată și dincolo de moarte. Pe alocuri, chiar scriitura lui Cabrera Infante imită tehnicile de înregistrare pe banda, autorul utilizând aceste strategii și în ședințele Laurei de la medicul psihiatru, dar și în *Petrecerea*, mai cu seamă în dialogul în care Silvestre evită și, în același timp încearcă să-i comunice prietenului său Cue vestea viitoarei sale căsătorii cu Laura.

Până și oralitatea despre care s-a discutat atât de mult în studiile critice dedicate lui Cabrera Infante e mediată, fiind vorba despre un soi de oralitate de gradul al doilea, fiind exprimată adesea prin intermediul tehnologiei, al radioului, al telefonului, al televiziunii. De exemplu, în *Vizitatorii*, scriitura pare a fi o copie, căci originalul (în engleză) a dispărut – la fel cum se întâmpla, cu trei veacuri în urmă, în cel de-al doilea volum al lui *Don Quijote...* Iar când cititorul are în față traducerea literală a aventurii furtului bastonului, realizează că s-a produs o trădare la nivelul limbajului. Cele două variante – a dlui Campbell și a dnei Campbell – evidențiază caracterul ludic și înșelător al scriiturii, nu doar la nivel strict textual, ci și la cel referențial, căci absența originalului e pusă în legătură cu scriitura tocmai deoarece a abandonat caracterul personal al scrisului de mână și s-a recurs la moderna (și inexpresivă) mașină de scris... Am avea de-a face, consideră Valeria de los Rios, și cu o imagine simbolică a scriitorului însuși, care, în epoca modernă, e amenințat a fi degradat la statutul de dactilograf, și, în consecință, nu-și va mai considera profesia o vocație, ci o activitate lucrativă, asumându-și rolul cel nou ca pe o trădare a vechii pene de scris, sau ca un travesti la care l-ar supune progresul tehnicii. Treptat, în *Trei tigri triști*, însăși elaborarea textului tinde să devină „o practică fagocitară”, critica literară identificând „stadiile lacaniene ale Realului, Imaginarului și Simbolicului cu gramografia, cinematografia și scriitura”,¹² Cabrera Infante încercând să absoardă în propriul discurs narativ toate procedeele tehnice ale mediilor tehnologice cu care literatura ajunge în competiție în epoca modernă.

Tentația livrescului

Intrarea în labirintul *Tigrilor triști* ai lui Cabrera Infante înseamnă, din partea cititorului, „acceptarea iluziei unei lumi (sau ale unor lumi) care se creează *ad-infinitum* dar, paradoxal, se nutresc din propria distrugere”, consideră Vicente Cabrera în analiza pe care o face



acestui text.¹³ Criticul are în vedere coerența internă a unui text ce include accentuate elemente ale unui veritabil discurs românesc (în ciuda opiniei autorului însuși care nega cărții apartenența la specia romanului) care cultivă în mod programatic haosul poetic (de aici și complexitatea poetică a acestei creații!), determinând evidențierea a trei aspecte esențiale, și anume imaginația și inventivitatea artistică ce decurge de aici, relativizarea reprezentării realității și contradicțiile ce marchează textul.

Cel dintâi element textual care evidențiază această organizare ar fi, în opinia lui Vicente Cabrera, chiar *Nota* cu care începe cartea care, dincolo de încercarea autorului de a sublinia faptul că personajele nu trebuie privite drept reflectări mimetice ale unor persoane reale, semnaleză tocmai importanța inventivității și a imaginației scriitorului. Realitatea, așa cum se întâmplă în povestea prietenei Aureliei, se transformă mereu prin intermediul cuvintelor care încearcă să o exprime și să-i surprindă adevărul, în felul acesta personajele ajungând să contruiască chiar ele scenarii din ce în ce mai artificiale și mai îndepărtate de realitatea faptului brut, tocmai pentru că doresc să fie capabile să exprime această realitate. Forța cuvântului rostit (implicit, a celui scris!) este evidentă, dar ea se dovedește a fi contradictorie, câtă vreme, eliminând, prin chiar actul rostirii, certitudinea realității, același cuvânt construiește alta, opusă dar la fel de validă cu cea din intenția inițială. Adevărul sau minciuna devin, în acest fel, termeni care pot fi puși cu ușurință unul în locul celuilalt – încă o dovadă fiind consultațiile Laurei la psihiatru. Dar întregul text al lui Cabrera Infante e construit la fel, scriitorul bazându-se pe realitatea inventată a personajelor sale, totul culminând atunci când se va pune în discuție chiar identitatea pacientei psihiatruului: „Adevărul e, domnule doctor, că nu știu dacă mi s-a întâmplat mie sau prietenei mele”. Cuvântul apare, așadar, „asemenea unei arme secrete care acționează în două sensuri, mijlocind, pe de o parte, cunoașterea atât de dorită de fiecare individ în parte, iar pe de alta, anulând-i identitatea”.¹⁴ Strategia aceasta e prezentă și în fragmentele dedicate dlui Campbell, cel care e adus în fața cititorului încă de la început, prin cuvintele bombastice ale maestrului de ceremonii de la Tropicana, care îl prezintă.

„Numele personajelor din această carte sunt fictive și ar trebui privite mai degrabă asemenea unor pseudonime”, spunea Cabrera Infante. Deci, Campbell ar putea să nu fie numele adevărat al personajului, chiar de la numele său cititorul putând intuit că e vorba despre o realitate fictivă pe care acesta o reprezintă, cu atât mai mult cu cât Campbell e atât autorul „istoriei”, cât și al „întâmplării” (relatarea sa) incluse în *Trei tigri triste*. Să nu ne amăgim, însă – deși e vorba aparent despre două versiuni ale acelorași fapte, care, teoretic, ar trebui să fie organizate în conformitate cu modelul

tradițional (o variantă fiind adevărată, iar cealaltă, inventată – deci falsă), Cabrera Infante completează ansamblul cu elementele ludice pe care le considera esențiale pentru structura și semnificațiile acestei cărți. De aceea, creația lui Campbell e împărțită în două părți, prima se numește „istoria” (*Povestea unui baston*), iar a doua „cuento”: *El cuento de un baston seguido de vaya que correcciones de la Sra. De Campbell*. Nu întâmplător, scriitorul cubanez sublinia la începutul cărții că „orice asemănare între istorie și literatură e întâmplătoare”, astfel încât divizarea acelorași fapte sub două titluri marchează exact această diferență, pe de o parte e „istoria”, pe de alta, „cuento”, relatarea sa. În plus, de existența și de creația lui Campbell se interesează două personaje, unul fiind prezentatorul de la Tropicana, iar celălalt Cabrera Infante-personajul, cel care oferă diferite informații cititorului cu privire la aceste experiențe din Havana. Căci mai întâi trebuie să existe nivelul istoric, iar apoi va avea loc relatarea faptelor petrecute, istorisirea lor în cadrul unei povestiri. Stilul exact și convențional al primeia contrastează cu spiritul ludic al celei de-a doua, Cabrera Infante-autorul punând în mișcare resorturile unui extraordinar joc lingvistic și simbolic, în care cititorul se pierde și pe care îl acceptă, căci altfel intuirea sensurilor acestei cărți rămâne problematică. Diferența între versiunea soțului și cea a soției, nepotrivirile între istorie și relatarea sa determină un anumit tip de incertitudine narativă, expresie a nesiguranței pe care o manifestă chiar personajele în fața realității – de aici și ezitățile lor în fața literaturii. Același lucru e valabil în cazul episodului intitulat *Moartea lui Troțki* (parodierea stilului câtorva mari autori cubanezi), unde adevărul variază între varianta asasinatului și cea a suicidului, adevărul devenind, astfel, o chestiune de interpretare... După cum e convins Julio Ortega, *Trei tigri triste* e structurat „pe baza principiului reflectărilor nesfârșite”; de altfel imaginea oglinzii străbate textul acesta și semnificațiile sale se vădesc atât la nivelul construcției personajelor, cât și la acela al configurării fragmentelor ce compun textul.

Deși considerat multă vreme cea oglindă purtată de-a lungul drumului, romanul dobândește, în secolul XX, multe alte caracteristici – și calități. Căci, dincolo de apartenența unui anumit text narativ la specia literară pe care o reprezintă, romanul, cel puțin în spațiul cultural latino-american, e tot mai preocupat de exigențele estetice ale determinate de propria structură, dar și de relația cu realitatea pe care pretinde ori pe care se presupune că o reflectă. În fond, aceste aspecte erau identificabile încă din romanul *Don Quijote* al lui Cervantes, iar sistemul de corespondențe pe care capodopera lui Cervantes îl configurează, precum și relațiile intra sau metatextuale cu alte texte demonstrează preocuparea scriitorului nu numai pentru ceea ce, în mod tradițional, poartă

numele de realitate, ci și pentru evaluarea raporturilor discursive ale propriului text cu altele, din alte epoci ori contemporane. Tocmai de aceea, *Don Quijote* a fost considerat deopotrivă critică și creație, act de scriitură și interogație cu privire la resorturile scriiturii înseși, text ce întemeiază o lume ficțională, fără, însă, a abandona proiectul de a se pune pe sine în centrul procesului de evaluare a sensurilor. Aspectele acestea au fost analizate în detaliu de numeroși interpreți, de la Salvador de Madariaga la Americo Castro, putându-se concluziona că romanul lui Cervantes este punerea alături a mai multor istorii separate, un discurs cu privire la discursurile literare anterioare, fapt pe care nu încearcă nici o clipă să-l ascundă, ci dimpotrivă, autorul îl evidențiază cât se poate de convingător. Astfel că istoria despre protagonistul pe care cărțile de cavalerie l-au făcut să înnebunească se insinuează în însăși istoria unui scriitor pe care puterea literaturii îl face să-și piardă mințile. Căci Cervantes a abordat, „succesiv, toate registrele estetice ale jocului literar”¹⁵, abandonând viziunea realistă și abordând ceea ce, trei veacuri mai târziu, marii reprezentanți ai modernismului european iar apoi avangardele aveau să (re)descopere. Exact în acest punct putem identifica asemănările – deloc puține – între romanul lui Cervantes și romanul lui Guillermo Cabrera Infante, discutate în excelentul studiu al scriitorului spaniol Juan Goytisolo, *Lectura cervantina de Tres tristes tigres*.

În ciuda aparentului haos care ar domina textul lui Cabrera Infante, structura există, la fel și planul estetic și elementele de construcție a personajelor, în ciuda unei carențe în ceea ce privește trama narativă ca atare. Iar *Trei tigri triști* a și fost comparat cu alte câteva mari romane ale literaturii latino-americane, în primul rând cu *Șotronul* lui Julio Cortázar. Asemenea lui *Don Quijote*, cartea scriitorului cubanez e un excelent exemplu de operă literară care, în loc să accepte regulile jocului și să se supună acestora pe tot parcursul evenimentelor relatate, aruncă în aer tot ceea ce înseamnă regula și își creează propriile forme de organizare a discursului narativ, precum și un sistem propriu de descifrare a semnificațiilor, cititorului fiindu-i oferite diferite chei de lectură – accesibile doar celor gata să accepte noua convenție impusă de Cabrera Infante. De aici acele anacronisme sau inadvertențe despre care unii exegeți nu au ezitat să vorbească, ignorând tocmai noua estetică a romanului pe care o propune acest unic text. Sigur că influența lui L. Sterne este evidentă, câtă vreme narațiunea e în permanență întreruptă de lungi digresiuni ce par inutile și mai ales inoportune, de pasaje aparent obscure, de jocurile nesfârșite de cuvinte (care, adesea, în traduceri în alte limbi se pierd aproape complet). Numai că exact prin intermediul acestora autorul își construiește „galeria de voci” ce compune cartea și introduce nu doar discursurile protagoniștilor, ci un întreg apanaj de gesturi, de

semnale sonore, de aluzii care ar favoriza, după cum sugerează chiar Cabrera Infante, la începutul textului, o lectură cu glas tare, dat fiind caracterul în primul rând auditiv pe care le dobândesc cuvintele în acest nou context. Adică, va demonstra Juan Goytisolo, nimic altceva decât descoperise însuși Cervantes în *Colocviul câinilor*, una dintre cele mai reușite nuvele ale sale. În plus, în *Trei tigri triști* descoperim în fiecare pagină și influența cinematografului, a radioului, a televiziunii, rețeaua conotațiilor depășind nivelul culturii de masă a ultimei jumătăți de veac (pe care îl descoperim, de pildă, în opera lui Manuel Puig), completate de permanentele trimiteri la universul livresc, Cabrera Infante stabilind, asemenea lui Cervantes, un extraordinar dialog intertextual cu literatura câtorva epoci și spații culturale diferite. De exemplu, pașișă din fragmentul lui Bustrofedon și care vizează stilurile câtorva scriitori cubanezi demonstrează că textul literar nu poate fi judecat izolat, „ci trebuie întotdeauna pus în relație și în corespondență cu alte texte, cu un întreg sistem de valori și de norme care-i definesc identitatea”¹⁶. După strălucitul model al lui Cervantes, Cabrera Infante a introdus discuția cu privire la structura și funcțiile fenomenului literar în chiar textul romanului pe care-l scrie, creînd, în acest fel, o operă care, pe parcursul elaborării sale, își interpretează sensurile, autocomentându-se indirect, parodiind și anulând modelele contrare și ridicând deasupra simbolicele ruine ale acestora propria creativitate exuberantă. Iar jocul complicatelor corespondențe se manifestă la toate nivelurile cărții, căci *Tigrii* lui Cabrera Infante e un text plin de citate, de aluzii la cărți și scriitori, de sicutii despre arta traducerii, exact așa cum se întâmplă în *Don Quijote*.

Descoperim foarte multe trimiteri la Joyce, Hemingway, Faulkner, iar unul dintre naratori, Codac, chiar visează scene inspirate din *Bătrânul și marea*. Iar dacă peisajele pe care, uneori, le contemplă Don Quijote sunt descrise în termeni desprinși din *Amadis de Gaula*, marele roman cavaleresc al perioadei anterioare lui Cervantes, tot ceea ce li se întâmplă sau își amintesc personajele din *Trei tigri triști* e trecut prin filtrul literaturii (de la Conrad, Garcia Lorca, Gide, Huxley, Hemingway și așa mai departe), dacă ne gândim la un singur exemplu, și anume discuția lui Cue cu Silvestre despre literatura adevărată, discuție purtată exact în aceiași termeni pe care îi utilizau personajele cervantine atunci când se refereau la cărțile cavalerești și la comediile de capă și spadă ale vremii. Iar dacă Don Quijote găsea cu cale să râdă de ceea ce spunea Sancho despre povestirile care nu se termină niciodată (aluzie la caracterul miraculos-repetitiv al romanelor cavalerești, mai cu seamă din ciclul despre Amadis!), Cabrera Infante își pune personajele să vorbească despre povestirile care nu încep niciodată... În plus, dacă eroii din *Don Quijote* își deapănă adesea amintirile

de lectură sau își povestesc impresiile de lectură, unii dintre ei mărturisind că uneori își doresc să poată să scrie istorii, triștii tigri ai lui Cabrera Infante sunt la rândul lor „obsedați de arta scrisului și își pun întrebări fundamentale cu privire la vocația lor scriitoricească”.¹⁷ (Dialogul dintre Cue și Silvestre ilustrează perfect această preocupare: „De ce nu scrii? De ce nu mă întrebi mai bine de ce nu traduc? Nu. Cred că ai putea să scrii. Dacă ai vrea. Și au am crezut asta o vreme.”) Juan Goytisolo se referă la momentul în care Don Quijote ajunge la Barcelona și discută despre arta traducerii și problemele pe care traducerea literară le implică. Iar arta traducerii este, atât pentru Cabrera Infante, cât și pentru personajele sale, una dintre preocupările de bază, Cue și Silvestre discutând despre traduceri, mai precis despre versiunea în spaniolă a cărții lui Hemingway, *Bătrânul și marea*, tradusă de Lino Novas, una dintre greșelile majore remarcate fiind aceea că „leii africani” ai lui Hemingway deveniseră „lei marini – adică morse”, spune dezgustat personajul.

În *Istoria unui baston*, povestire intercalată în corpul textului lui Cabrera Infante, scriitorul a folosit tot modelul cervantin, procedând la fel ca în cazul *Nuvelei curiosului nesăbuit*, celebrul text intercalat în *Don Quijote*. Dl. Campbell, despre care aflăm pentru prima dată în prezentarea bombastic-bilingvă care i se face de către Maestrul de ceremonii la Tropicana, este autorul unei povestiri cel puțin aparent à la Hemingway, numai că în secțiunea intitulată *Vizitatorii* ni se oferă două versiuni ale acesteia. Prima constă într-o înșiruire de locuțiuni și expresii traduse literal din engleză, care afectează grav structura frazelor construite în spaniolă și produc un comic de limbaj și de situație absolut irezistibil, Cabrera Infante denunțând aici și pretenția de-a dreptul „imperialistă” (așa cum el însuși o numea!) a limbii engleze în lumea hispanofonă. A doua versiune, corectată, după cum vom descoperi mai târziu de însuși Silvestre, însă, tot o trădare a originalului, deși o trădare ale cărei mecanisme funcționează în alt fel. Emir Rodriguez Monegal a analizat structura acestui fragment și a evidențiat stilul faulknerian, dar și influențele lui Borges (unul dintre traducătorii acestuia în spaniolă!), dovadă a obsesiei lui Silvestre nu numai pentru literatură, ci și pentru aspectele teoretice ori practice ale traducerii. Aceași obsesie e evidentă și într-un episod cheie al *Tigrilor triști*, spre finalul cărții, când un personaj numit GCI apare în text, prezentat drept redactor al săptămânalului *Carteles*, publicat la Havana (poziție pe care Cabrera Infante chiar a ocupat-o!), motivându-se, astfel, cel puțin dintr-un anumit punct de vedere, introducerea povestirii dlui Campbell în textul romanesc propriu-zis. Obsesia aceasta îl însoțește pe Silvestre până în ultimele rânduri ale textului la care lucrează, când, obosit, adoarme visând „leii marini de la pagina o sută unu; morse. Tradittori”.

Fidel modelului cervantin, după cum consideră Goytisolo, Cabrera Infante prezintă în *Trei tigri triști* o adevărată panoplie de modele narative pornind de la care se lansează în jocul cu accente burlești de a remodela realitatea pentru ca aceasta să corespundă noului model estetic pe care scriitorul îl creează. Iar în acest punct, Cabrera Infante nu mai are în vedere, asemenea lui Cervantes, structura romanului cavaleresc sau pastoral, ci opera câtorva mari scriitori cubanezi – în celebrul episod al *Morții lui Troțki relatată de câțiva scriitori cubanezi, cu ani după sau înainte*. Numele celor la care se fac referiri sunt ilustre, de la Lezama Lima la Virgilio Pinera, Lydia Cabrera sau Nicolas Guillen, iar parodia include note prin excelență comice ori afectuoase (așa cum se întâmplă în cazul lui Lezama Lima), pentru a ajunge la cea mai acută critică, vizând ornamentatul stil al lui Alejo Carpentier, marele maestru al barocului. Literatura nu mai e, așadar, doar semn scriptural, ci se adresează deopotrivă ochiului și urechii, devenind o „artă totală”, a cărei finalitate este, deloc în ultimul rând, aceea de a medita cu seriozitate, dincolo de permanenta parodie sau de pastașa ce pare a domina, pe alocuri, asupra sensului / sensurilor literaturii într-o lume a permanentelor provocări extraestetice. De aici și efortul de parodiare a stilului marilor scriitori cubanezi, de la José Martí sau José Lezama Lima, la Alejo Carpentier sau Nicolás Guillen, din secțiunea amintită. *Trei tigri triști* apare, astfel, ca veritabilă căutare atât a propriei origini, cât și a originii romanului, în ansamblu. Dar și căutare a unei realități care se dovedește mereu a fi pluristratificată și, practic, infinită – cel puțin ca posibilitate a limbajului. Viața însăși e, în esență, căutare, iar cartea lui Cabrera Infante, dincolo de permanentul spirit ludic care o animă, este și imagine – și metaforă privilegiată – a existenței umane, căutare „constantă dincolo de moarte”, ca să-l parafrazăm pe Quevedo.

Ceea ce e, însă, cu totul neașteptat este că până și în acele fragmente din *Trei tigri triști* în care se fac referiri la lumea cinematografului, Cabrera Infante repetă tot modelul lui Cervantes.¹⁸ Astfel, Silvestre și Cue se transformă în personaje de film, asemenea protagoniștilor cervantini care se transformau în personajele romanelor cavalești pe care le citiseră și de care fuseseră fascinate. De pildă, atunci când merge la apartamentul Liviei, Cue se identifică cu Andy Hardy și David Niven, iar în plimbarea făcută cu mașina din Petrecerea, cu Robert Montgomery. Sau, în alte situații, alte personaje parodiază scene celebre din filmele vremii (după cum personajele din *Don Quijote* imitau modelele livrești pastorale sau bucolice), ipostaziindu-se în Gary Cooper sau Katy Jurado. În plus, autorul sau autorii din *Don Quijote*, la fel ca și numele protagonistului (Quijada, Quesada, Quejana?) apar într-o manieră nedefinită și sunt puse mereu sub semnul întrebării, ca să nu mai vorbim de complicația textuală adusă de

traducătorul Cide Hamete Benegeli. Cabrera Infante pornește de la aceeași imprecizie deliberată, oferind cititorului mai multe versiuni ale aceluiași text sau mai multe variante asupra aceluiași fapt – dovada cea mai bună fiind sesiunile de psihanaliză a căror protagonistă e o misterioasă femeie care se va dovedi a fi nimeni alta decât Laura. Iar dialogul sau mai bine spus evitarea dialogului real pe care ar dori și n-ar dori să-l poarte Cue și Silvestre atunci când străbat Havana noaptea, cu mașina, contribuie la același efect de confuzie controlată pe care scriitorul cubanez a încercat să-l creeze în *Trei tigri triști*.

Cei doi se poartă asemenea unor personaje și, mai mult decât atât, asemenea unor personaje cervantine, făcând aluzii la însăși condiția lor de personaje și fiind, deci, pe deplin conștienți de ea, chiar dacă (tocmai pentru că!) o neagă cu vehemență: „Nu suntem personaje literare. Și când vei scrie aceste aventuri nocturne? Nici atunci nu vom fi. Voi fi un scrib, tahograful lui Dumnezeu, dar niciodată Creatorul tău”. *Trei tigri triști* își exhibă, în acest fel, structura intimă, căci evidențiază faptul că rolul romancierului va fi, aici, într-un astfel de text, acela al unui simplu scrib, al unui adnotator, nicidecum al unui narator omniscient urmând tradiția prozei secolului al XIX-lea, deci nicidecum un Dumnezeu creator. Ceea ce omite voit Cabrera Infante este chiar amănuntul legat de structura romanului în relație cu temporalitatea și, de asemenea, raportul pe care textul îl va stabili cu cititorul, la fel cum proceda și Cervantes, „refuzând implicit să clarifice numele protagonistului și

identitatea scripturală a traducătorului, compilatorului și autorului ficțional al textului, dovadă că Miguel de Cervantes a explorat toate posibilitățile latente ale genului romanesc”¹⁹ și a construit și conceput propriul roman asemenea unei aventuri care e, în primul rând, una intelectual-livrescă. Aparent, dialogul celor doi excelează în arta ambiguității și în efectele pirotehnic-verbale menite a ascunde, mai degrabă decât a dezvălui adevărul viitorului mariaj al lui Silvestre, unul dintre tigri, cu Laura Diaz. Dar, dincolo de aceste cuvinte și de retorica celor doi, se simte o violență ascunsă, uneori de-abia ascunsă și care amenință în unele momente să distrugă nu numai amiciția celor doi, ci și să submineze însăși structura ludică a textului lui Cabrera Infante.

„Doar dorința autorului de a seduce cititorul prin intermediul textului pe care-l scrie face ca scriitura să poată fi interpretată drept orală”²⁰, consideră Gerson Mora, câtă vreme această așa-zisă oralitate e evidențiată tocmai prin intermediul cuvântului scris – publicat ulterior. Dar Cabrera Infante știe perfect cum să dea aparența oralității autentice acestui text extrem de elaborat la nivel stilistic, prin intermediul nesfârșitelor jocuri pe carele pune în scenă, iar ruptura sa față de tradiție (avem în vedere tradiția prozei latino-americane) e mai degrabă aparentă decât real-asumată, *Tigrii* săi situându-se foarte aproape de *Șotronul* lui Cortazar, ambele opere exprimând aceeași pasiune pentru literatură, chiar dacă uneori, la nivel superficial, ambii scriitori par a se manifesta ori exprima împotriva ei.



Note:

1. Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana* (Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2004), 15.
2. Guillermo Cabrera Infante, *Trei tigri tristi*. Traducere de Dan Munteanu Colán (București: Curtea Veche Publishing, 2010).
3. Leonardo Meza Jara, „La rayas multiformes de los *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante”, 7 (https://www.academia.edu/24501395/Las_rayas_multiformes_de_los_Tres_tristes_tigres_de_Cabrera_Infante).
4. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral, 1990), 12.
5. Gerson Mora, „La mascara rupturista. Sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante”, *Acta Literaria*, Universidad de Concepcion, Chile, no. 34 (2007), 35.
6. *Ibid.*, 37.
7. Walter Mignolo, „Escribir la oralidad. La obra de Juan Rulfo”, în Juan Rulfo, *Toda la obra*, Santiago de Chile, ALCCA XX, 531-547.
8. Jacques Lezra, „Squared Circles, Encircling Bowles. Reading Figures in *Tres tristes tigres*”, *Latin American Literary Review* 16, no. 31 (1988), 7.
9. Valeria de los Rios, „El cine, el gramofono y maquina de escribir. *TTT*, novela mediatica latinoamericana”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad de Complutense, no. 28 (2004), 25.
10. *Ibid.*, 30.
11. *Ibid.*, 31.
12. *Ibid.*, 35.
13. Vicente Cabrera, „La Destruccion de la Creacion de *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, no. 96-97 (1976), 553.
14. *Ibid.*, 554.
15. Juan Goytisolo, „Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*”, *Revista Iberoamericana*, no. 94 (1976), 12.
16. *Ibid.*, 22.
17. *Ibid.*, 24.
18. *Ibid.*, 34.
19. *Ibid.*, 38.
20. Gerson Mora, „La mascara”, 37.

Bibliography:

- Cabrera Infante, Guillermo. *Trei tigri tristi* [Three Trapped Tigers]. Translated by Dan Munteanu Colán. Bucharest: Curtea Veche Publishing, 2010.
- Cabrera, Vicente. „La Destruccion de la Creacion de *Tres tristes tigres*.” *Revista Iberoamericana*, no. 96-97 (1976).
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico: Joaquin Mortiz, 1969.
- Goytisolo, Juan. „Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*.” *Revista Iberoamericana*, no. 94 (1976).
- Lezra, Jacques. „Squared Circles, Encircling Bowles. Reading Figures in *Tres tristes tigres*.” *Latin American Literary Review* 16, no. 31 (1988).
- Meza Jara, Leonardo. „La rayas multiformes de los *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante.” Online at: https://www.academia.edu/24501395/Las_rayas_multiformes_de_los_Tres_tristes_tigres_de_Cabrera_Infante. Accessed June 4, 2020.
- Mora, Gerson. „La mascara rupturista. Sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.” *Acta Literaria*, Universidad de Concepcion, Chile, no. 34 (2007).
- Menton, Seymour. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2004.
- Walter Mignolo. „Escribir la oralidad. La obra de Juan Rulfo.” In Juan Rulfo, *Toda la obra*, Santiago de Chile, ALCCA XX.
- De los Rios, Valeria. „El cine, el gramofono y maquina de escribir. *TTT*, novela mediatica latinoamericana.” *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad de Complutense, no. 28 (2004).
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.