

## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Traducción y traición en Tres tristes tigres: recreación de la no-novela de Cabrera Infante

Autor: Enjuto, Esther y Llácer Llorca, Eusebio

Forma sugerida de citar: Enjuto, E. y Llácer, E. (2000). Traducción y traición en Tres tristes tigres: recreación de la no-novela de Cabrera Infante. *Cuadernos Americanos*, 4(82), 89-104.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XIV, Núm. 82, (julio-agosto de 2000).

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



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

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

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

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. Puede 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.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

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

## Traducción y traición en *Tres tristes tigres*: recreación de la no-novela de Cabrera Infante

Por Esther ENJUTO  
y Eusebio LLÁCER  
Universitat de València, España

### 1. Introducción: fuentes e influencias

**G**UILLERMO CABRERA INFANTE nace en Cuba en 1929, bajo la dictadura de Gerardo Machado. Se inicia como escritor en el mundo periodístico en 1947. Expulsado de la Escuela de Periodismo en 1951 —por un cuento que la censura de Fulgencio Batista considera obsceno— comenzaría su vida profesional bajo el signo del compromiso, pero un compromiso que se manifestaría, más que en la expresión de sus vivencias bajo un régimen político cuyos principios no comparte, en la experimentación lingüística y narrativa como vía de comunicación.

Con el triunfo de la Revolución de Castro en 1959, Cabrera Infante entra de pleno en el mundo cultural de la Isla a través de actividades relacionadas con el cine o la literatura, incluyendo en ésta al periodismo. Así, funda y dirige Cinemateca de Cuba, trabaja activamente en la Sociedad de Escritores, dirige el suplemento literario del periódico oficial del país, *Revolución*, y, en 1960, aparece su primera colección de relatos y viñetas, *Así en la paz como en la guerra*. A esta obra le seguirían *Un oficio del siglo xx* (1963) y la que nos ocupa, *Tres tristes tigres* (1964). De la década de los setenta son *Vista del amanecer en el trópico* (1974), que años más tarde sería revisada y reeditada, la colección de ensayos titulada *O* (1975), *Exorcismos de estilo* (1976), *Arcadia todas las noches*, y, por último, *La Habana para un Infante difunto* (1979).

Isabel Álvarez-Borland (1983) resume los puntos de importancia que la obra de Cabrera Infante muestra ininterrumpidamente: la experimentación lingüística, la fluctuación entre lo social y lo estético, con una inclinación hacia lo estético en las últimas obras y, finalmente, la predilección de este autor por las formas narrati-

vas cortas: *Tres tristes tigres* y *La Habana para un Infante difunto*, con más de cuatrocientas y setecientas páginas, respectivamente, tienen una estructura básicamente fragmentaria.

La fama internacional de Cabrera Infante se debe hasta ahora a *Tres tristes tigres* y la crítica lo considera novelista, a pesar de lo ya dicho sobre la preferencia del autor por las formas cortas; baste decir que dos de los relatos de *Tres tristes tigres*, "Seseribó" y "Ella cantaba boleros", fueron publicados como cuentos antes de la aparición de la obra en su forma "larga". Sin embargo, el autor es, por encima de todo, de un carácter inquieto que gusta del juego y la experimentación en las técnicas más osadas, que disfruta trastocando el lenguaje y dando significados nuevos a las palabras.

Cabrera Infante ha traducido a Hemingway y Faulkner, y sabe de los problemas, inconvenientes y, sobre todo, de las limitaciones de esta ardua actividad. Ello le ha servido para elaborar una teoría cuyos principios aplica a *Trestristesigres*. "Traducir" en esta obra, como agudamente señala Emir Rodríguez Monegal en su artículo "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*" (1985), no sólo se refiere a términos de trasvase de un lenguaje a otro.<sup>1</sup> Cabrera Infante analiza la metafísica del acto traductor; al ejercer la función del "nombrar", no hacemos sino traducir desde términos de existencia objetiva a términos verbales una realidad que como hombres enfrentamos en cada acto de nuestra existencia, y será a través de cada personaje que "traduce" el mundo a su medida como el lector también "traducirá" el libro de Cabrera Infante. Una comprensión de esta filosofía se intentará más adelante con el análisis de distintos elementos vistos desde el punto de vista de diferentes críticos.

*Tres tristes tigres* se desarrolla en La Habana previa a la Revolución, en un ambiente de corrupción. No en vano se conocía a esta ciudad como el burdel más caro de Estados Unidos. El tono general del libro es nostálgico por retratar —de pasada, pues no es el objeto del autor— una sociedad destinada a desaparecer. Monegal (1981) compara el sentimiento de Cortázar y el de Cabrera Infante: los dos son desterrados voluntarios que contemplan a Buenos Aires y La Habana, respectivamente, como algo perdido en el tiempo.

El libro es una obra compleja, difícil de leer por su estructura poco clara a primera vista. Muchas páginas se han escrito sobre

<sup>1</sup> Citado en "Notas" por Rodríguez Monegal en su libro *Narradores de esta América*, vol. II, p. 364.

los diversos aspectos por analizar en este libro, pero en este estudio nos centraremos en la estructura, por considerarla un aspecto primordial. No obstante, será de utilidad referirnos a las influencias que Cabrera Infante admite y a la técnica narrativa que, de por sí, ocuparía un trabajo más extenso que el presente.

En primer lugar, Terry J. Peavler analiza la influencia de Hemingway en toda la obra de Cabrera Infante, influencia que se concreta no sólo con el uso de repeticiones, sino, mucho más importante y general, en la experimentación con dialectos de las respectivas lenguas “standard” —inglés para el primero, castellano para el segundo— y en el intento de lograr un habla coloquial transcrita en el lenguaje literario. Peavler cita las palabras de Cabrera Infante en una entrevista que sostuvo con Rodríguez Monegal:

Uno de mis experimentos o una de mis preocupaciones era tratar de llevar este lenguaje básico, convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido [...] yo creía que el escritor cubano que consiguiera esto estaba consiguiendo lo mismo que hicieran con el lenguaje americano Mark Twain y Hemingway (Peavler 1979: 291).

Otra influencia reconocida en una entrevista posterior con Rodríguez Monegal es la de Lewis Carroll. Para empezar, el primer epígrafe de *Tres tristes tigres* fue tomado por Cabrera Infante de *Alicia en el país de las maravillas*: “Y trato de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada” (*Tres tristes tigres*, p. 11). Más tarde, en la sección de “Rompecabeza” se encuentran referencias directas a Carroll; así, Códac recuerda a Bustrófedon en la escena del restaurante el libro de *Alicia en el país de las maravillas* y este último empieza a jugar con las palabras del título: “Alicia en el mar de villas, Alicia en el país que más brilla, Alicia en el cine Maravillas, Avaricia en el país de las Mala Villas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia” (*Tres tristes tigres*, p. 209). Como apunta William L. Siemens, “Bustrófedon, in point of fact, is nothing less than a logical extension of Carroll’s tendency to play with words” (Siemens 1979: 297).

Otros puntos que demuestran esta influencia son el constante uso de los espejos, las palabras transcritas en forma figurada —como en “La casa de los espejos” (título ya de por sí bastante sugerente), en el que la palabra “elevador” se transcribe en vertical, repitiendo la letra *a* para, mediante el alargamiento de la palabra, lograr el efecto de impulso vertical. También resalta Siemens

la coincidencia entre la frase de Silvestre “No me gustan los niños —pero me encantan las niñas”, y la de Carroll “I am fond of children (except boys)” (*Tres tristes tigres*, p. 353, y Siemens 1975: 80).

Por otra parte, varios críticos han coincidido en la influencia que *The life and opinions of Tristram Shandy*, escrito en el siglo XVIII por el reverendo Laurence Sterne, ejerce sobre *Tres tristes tigres* por lo que a los juegos verbales se refiere, y también por los procedimientos de narración interrumpida, de los que se verán algunos ejemplos más adelante. Otras referencias que pueden iluminar al lector son Petrarca por un cierto concepto del amor ideal, el *Satiricón* de Petronio en la ordenación de las intervenciones de los personajes, todos salidos del submundo nocturno de La Habana previa a la Revolución y, finalmente, Borges. Es ésta una influencia que Josefina Ludmer (1979) acentúa, pues según ella la idea de “traición” —aún no comentada— tiene una de sus múltiples ilustraciones en el habla de los personajes; en el de mayor rango social la transcripción es más literaria, menos popular. Estos personajes, a la vez que prominentes socialmente —“héroes”— son traidores a sus orígenes. Y éste es el tema que Ludmer pone en relación con Borges, que en uno de sus cuentos encadena una serie de asesinatos históricos, enlazando la muerte de Julio César con la de Lincoln; en todos ellos el pueblo es el verdadero “traidor”, pero el investigador calla la verdad y ensalza al falso héroe. De esta forma se establece el paralelo con las historias de *Tres tristes tigres*, en las que los personajes son también “traidores”. Otra relación con Borges la apunta Rodríguez Monegal (1981) por el paralelo que pudiera ser establecido entre su Beatriz Viterbo y la Laura Díaz de Cabrera Infante.

## 2. Innovación técnica y estilística

CON respecto a la técnica, lo más sobresaliente desde el principio es la voz de los personajes. El autor se distancia voluntariamente y trata de actuar solamente como “montador” de los relatos “escritos” por sus personajes. Cabrera Infante va incluso a aparecer, firmando con sus iniciales, en “Bachata”, por ejemplo; con ello demuestra ese deseo de independencia propia que, como resultado, permite la vida, como “ajena a él”, de sus otros personajes. El lenguaje coloquial predomina en este libro, con una variedad de registros que oscila entre el del personaje perdido entre las reglas ortográficas y fonéticas hasta el punto más cultivado del escritor

consciente de su profesión. En el monólogo de Magdalena “Crús”, por ejemplo, el autor elige la transcripción fonética, ya que esta elección permite un mayor realismo. En el uso del lenguaje se puede observar el ya mentado principio de “traducción”: el habla “culto” necesita un periodo de aprendizaje, un proceso de transformación y, a la vez, ocultación de los orígenes. Es, en este sentido, una “traición”. Ludmer (1979) apunta la relación inversa de *Tres tristes tigres* con el ideal platónico: Cabrera Infante enaltece en su obra al “no original”, a lo transformado y traducido, a las copias... “las traiciones”. Así, cuanto más culto es el habla, más traición se ha producido por parte del emisor y más nivel social adquiere Bustrófedon, Vivian o Laura. Estos personajes “escriben”; Eribó, en cambio, “habla”, dirigiéndose a sus interlocutores dentro del libro mismo: “Como dirías tú, Silvestre, hablando latín con acento oriental” (*Tres tristes tigres*, p. 48). Más adelante se intentará la aproximación definitiva a este fundamental concepto.

Los juegos verbales aparecen desde el principio y, junto a las alteraciones tipográficas y léxicas, las secciones se intercalan sin aparente orden lógico, se interrumpen unas a otras, se ayudan de viñetas, diagramas e inversiones tipográficas —por ejemplo, dos páginas impresas como una sola reflejada en un espejo (*Tres tristes tigres*, pp. 264-265). En este sentido, Rosa María Pereda afirma lo siguiente en relación con la afición monstruosa de Cabrera Infante por el juego de palabras, por el *pun*, *calembour* y *nonsense*, ensayados con dificultad y maestría en castellano:

Tras la visible herencia anglosajona [...] avanza un paso más en el mismo sentido, en el de la ruptura de la lógica usual [...] sus juegos de palabras ponen en crisis la significación usual de los vocablos que quedan contaminados, preñados por esos sonidos parejos a veces casi idénticos, dando de nacer nuevos confusos sentidos (Pereda 1979: 19).

Todos los nombres tienen un significado (Vivian Smith-Corona, como la máquina de escribir, o Códac, la cámara fotográfica) o aluden a la función que desempeña el personaje, como Bustrófedon (el juego del lenguaje) o Laura (la amada petrarquiiana).

Un rasgo que llama la atención es la abundancia de personajes conocidos a los que parodia. Así, Bustrófedon toma textos de autores ya consagrados y los transforma, sin que éstos dejen de ser reconocibles. El humor no abandona nunca estos juegos que, a la vez, se configuran como una crítica en tono menor a Carpentier,

Lezama Lima, Guillén y otros. Un ejemplo de su ingenio queda patente tras la lectura de esta parodia de los *Cantos para soldados y sones para turistas* de Guillén: “No sé por qué piensas tú / León Trotsky que te di yo. / Al hacha que tenía yo / diste con tu nuca tú” (*Tres tristes tigres*, p. 252). Es curioso recordar cómo Guillén también jugó a este juego, parodiando “La canción del pirata” de Espronceda en su poema titulado “Interludio”.

Cabrera Infante una vez describió su libro como una “galería de voces” y confesó que le gustaría que fuera leído en alta voz. Es éste un libro para disfrutar, por su humor y agilidad, si bien buena parte de la crítica lo ha entendido mal y ha aplicado conceptos indebidos para su comentario como “obra abierta” —concepto que fue aplicado en la descripción de la obra de Umberto Eco— o “aventura del lenguaje”, para la de Joyce. Por ello, a pesar de su humor, pensamos que encierra una historia de amor desesperado y punzante, si bien un poso pesimista no escapa a sus personajes. No en vano Cabrera Infante dijo sobre su obra:

Sé lo que *Tres tristes tigres* no es. No es una novela, no es una colección de cuentos, no es un libro-poema [...] Es, tal vez, un libro de fragmentos en busca de la unidad, como los eslabones quieren, y tienen que, componerse en cadena para ser algo más que un grupo de eslabones (citado por Álvarez-Borland 1983: 81).

Veamos pues, algunas de las claves para entender cómo estos eslabones se articulan en *Tres tristes tigres*.

### 3. Traducción como traición

*TRES tristes tigres* es un libro difícil por su inusual estructura. Los relatos suceden narrados por once personajes diferentes, y el autor aumenta la dificultad porque, además de intercalar los relatos sin orden aparente, en el prólogo presenta a una serie de personajes, dos de los cuales no volverán a aparecer en todo el libro —Martin Carol y Lincoln Jefferson Bruga—, y otros son secundarios, como Beba o Viriato Solaún. En el índice, por otra parte, no aparecen ni las visitas de la mujer (que más tarde se podrá adivinar como Laura) al psiquiatra ni ninguna de las narraciones “Ella cantaba boleros”.

Como juego literario, *Tres tristes tigres* está compuesto por relatos que podrían leerse independientemente, puesto que no hay ni una trama unitaria ni los personajes están íntimamente relacionados con ésta. Es por esta razón que la “novela” de Cabrera In-

fante no puede clasificarse como tal. Álvarez-Borland se apoya en la definición propuesta por Forrest L. Ingram para calificar la obra de Cabrera Infante como un “ciclo de relatos”, ya que en ella existe una unidad extrínseca e intrínseca, aunque los núcleos de cada relato son independientes del resto; sin embargo, cada relato establece relaciones con los otros que modifican su lectura, si ésta es realizada en conjunto (Ingram 1971; traducido por Álvarez-Borland 1983: 86). Esta “interrelación” es lo que Ingram denomina *recurrent development*, es decir, *desarrollo y repetición*.

El término *repetición* remite a lo que hace años algunos críticos señalaron como un rasgo fundamental en y para la estructura de *Tres tristes tigres*: la traducción. La traducción, anteriormente señalada como “traslado”, “transformación” y al final, *traición*. La obra es una constante repetición, un juego de oposiciones y enfrentamientos. En *Tres tristes tigres* la voz original, la del autor, queda anulada al dejar éste que sean sus personajes los que hablen. De su autoanulación surge el *doble*, pues, si el autor escribe, su “yo” subyace a la vez que se desdobra en “otro”, en múltiples personajes. En términos cinematográficos, Cabrera Infante es el director que ordena un guión ya establecido, que organiza sin imponer.

Ludmer (1979) propone un sistema jerárquico en el que Bustrófedon y La Estrella son las primeras “copias”, los primeros “desdoblamientos” del autor. Son personajes-fantasma, que nunca hablan directamente, sino recordados por Cué y Silvestre que, a su vez, los *reproducen* verbalmente, configurándose ellos mismos como terceros en esta provisional jerarquía: “Además del cinismo voluntario había auto-conmiseración de Arsenio Cué por *éuCoinesrA*, como él llamaba a su alter-ego-ego alterado” (*Tres tristes tigres*, p. 426).

Finalmente, Códac y Eribó actúan como reproductores “no verbales”, en tanto cuanto el punto de vista que aportan es “visual” y “auditivo”, respectivamente. Como apoyo técnico, el autor hace uso de múltiples símbolos “reproductores”: espejos, ecos, paradojas y simetrías. El resultado es un *puzzle* que necesita de la lógica del lector para que su imagen pueda ser recompuesta. Por otra parte, las parodias de autores conocidos que ya se han señalado cumplen la función de patentizar, de nuevo, el principio traductor, aunque esta vez por oposición: la parodia es un “duplicado crítico”, mientras que la traducción trata de reflejar sin transformar, de expresar “lo mismo” en otro idioma.

Un último aspecto de esta visión de *Tres tristes tigres* como “traducción” y duplicado lo aporta una vez más Ludmer en su artículo “*Tres tristes tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales” de 1985. Según esta crítica, *Tres tristes tigres* presenta una división fundamental en dos series que funcionan en constante contraposición: la serie auditiva o sonora y la serie gráfica o visual, que ordenan tanto los personajes como la técnica narrativa y la estructura. Los juegos de oposición establecen “duplicados” y puntos de vista diferentes en lo que podría interpretarse como una técnica cinematográfica.

#### 4. Estructura y secuencia narrativa

*Tres tristes tigres* se divide en un “prólogo” y un “epílogo” entre los que se intercalan cuentos, narraciones, conversaciones telefónicas, cartas, memorias y parodias. A primera vista, el orden es inexistente, pero gracias a los personajes se puede intentar una clasificación que, al final, resultará la más eficiente y quizá la única posible, pues permite agrupar los relatos según el narrador.

Un primer ciclo lo conforma el “prólogo” y la serie “Los debutantes”. Como ya se apuntó, en el primero aparecen narradores diversos que introducen al lector en el tema. El cabaret “Tropicana” es el lugar en el que transcurre la acción. Resulta llamativa la inclusión de frases en inglés que traducen, pobremente, el discurso en “cubano”, como lo designa el autor. En estas primeras páginas ya hay una declaración de principios en tanto que la pobre traducción refleja los límites de esta actividad, que no sólo en cantidad sino, mucho más importante, en calidad, llega a transformar el original, a “traicionarlo” por ser una falsa representación. Al mismo tiempo, el “prólogo” nos introduce en la vida nocturna habanera.

La serie “Los debutantes” presenta nueve relatos en los que ya se completa el grupo de narradores que aparecerá a lo largo de la obra, y sirve, junto al prólogo, como introducción. En el primer cuento, Silvestre evoca su niñez, sus idas al cine con su hermano mayor y un atentado terrorista que entonces presenció. En el segundo cuento, Arsenio cuenta su visita a un hombre que le dispara a quemarropa; la narración se interrumpe aquí y sólo se conocerá su desenlace al final del libro. El tercer y último cuento narra la visita de Eribó al doctor Viriato Solaún con objeto de pedirle un aumento de sueldo. Hasta aquí los “tres tigres”. Pero hay un cuarto, Códac, que en esta primera serie narra dos de los ocho relatos

“Ella cantaba boleros” introduciendo al lector en su relación amorosa con La Estrella.

Los relatos narrados por mujeres son cuatro. El primero es un monólogo de una niña que informa cómo, en compañía de una tal amiga, propagó por el pueblo “lo que hacía” Petra Cabrera con su novio. Stephanie Merrin (1981) afirma lo que ningún otro crítico ha hecho: esta niña es Laura, que mantuvo en su infancia relaciones sexuales con su amiguita. De ser esto cierto, de esta vergüenza nacería en Laura ya la primera “traición”, aprendiendo un lenguaje de mentiras —la historia de Petra Cabrera es distorsionada— para “ocultar” lo que consideraban “malo”. Magdalena “Crús” protagoniza otro monólogo en el que cuenta la pelea familiar que la decidió a abandonar el hogar paterno. Un tercer relato es la conversación telefónica mantenida por Beba Longoria con su amiga Livia. Dos entrevistas que una mujer aún desconocida para el lector sostiene con un psiquiatra completan esta primera serie.

En “Los debutantes”, Ludmer (1979) corrobora el carácter de traducción-traición, ya que desde un punto de vista social, los ocho narradores debutan en un mundo diferente al que hasta entonces vivían; así, el traslado del pueblo a la ciudad de Arsenio, la perspectiva de boda para Beba, o la salida del entorno familiar de Magdalena. Estos puntos son simétricos a las parodias de Bustrófedon, que se interpretan como otras tantas traiciones a los originales literarios.

Ludmer (1979) propone una clasificación totalmente simétrica de la obra, teniendo siempre presente su interpretación cinematográfica de *Tres tristes tigres*. El centro —aproximadamente— espacial que marca “Los visitantes” divide los relatos que protagonizan los personajes que representan las funciones sonoras y auditivas (Eribó y Cué, narradores respectivos de “Seseribó” y “La casa de los espejos”) y los relatos de Silvestre (“Bachata”) y Códac (relatos sobre Bustrófedon) que representan, respectivamente, las funciones gráfica y visual. “Los visitantes” resume de alguna forma la técnica empleada a lo largo de todo el libro, sirviendo las narraciones “entregas” de “Ella cantaba boleros” y las once consultas psiquiátricas para hilvanar el texto de principio a fin.

“Seseribó”, narrado por Eribó “el bongosero” relata su relación con Vivian y con Cuba Venegas, insertando varios párrafos que son estrofas de canciones. Más tarde, en “Bachata”, se aclarará que la primera lo despreciaba por ser mulato y, simplemente lo había utilizado. También Eribó alude a la pedantería de Cué. “La

casa de los espejos”, escrita por Cué, refiere a la “imagen verbal auditiva” (Ludmer 1979: 498), al discurso coloquial transcrito sobre el papel. En ella se narra la relación triangular Silvestre-Cué-Laura, la cual, y una vez más, adquiriría una nueva perspectiva después de leer “Bachata”.

Existe un paralelismo inverso en estas dos secciones. Si Códac descubre a La Estrella —la voz hecha música—, Eribó descubre a Cuba Venegas que, a pesar de ser cantante, se incluye en el texto más en función de sus ojos que de su voz. Eribó la describe: “Es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oírla” (*Tres tristes tigres*, p. 278).

“Los visitantes” es una especie de *ars poetica* en tanto resume el principio que gobierna la filosofía del libro, como ya se ha apuntado anteriormente. Campbell, el turista norteamericano, ilustra perfectamente el concepto de “doble”.<sup>2</sup> Primero, en el lugar “prólogo” es confundido con el fabricante de sopas. En segundo lugar, el cuento que protagoniza se repite, se ve reflejado en una copia; el núcleo temático de este cuento “doble” es un bastón que también se repite, que tiene, dentro del mismo cuento, una exacta réplica. Paralelamente a las consecuencias metalingüísticas y a la enseñanza moral que reafirma la teoría de los dobles en la existencia de dos bastones, se establece otra doble visión: la de La Habana nocturna vista por unos turistas norteamericanos, que contrasta con la experiencia de cada día, muy alejada de lo exótico que viven Cué y Silvestre. Otro detalle más viene a apoyar la misma teoría: la señora Campbell contrasta su visión con la de su marido, resultando dos imágenes bien distintas de la misma realidad.<sup>3</sup> Pero, al final de la noche, conoceremos que no existe tal señora Campbell, que ese personaje no era sino “a projection of the author’s personality” (Merrim 1981: 107).

Tras “Los visitantes”, las imágenes visuales toman el relevo y Códac, el fotógrafo, y Silvestre, el escritor, cuentan sus historias. El primero, fiel a su profesión, retrata su entorno ayudándose de

<sup>2</sup> El relato narra la historia de una pareja de turistas norteamericanos llegados a La Habana para pasar el fin de semana. Compran un bastón, y un día, paseando por la calle, Mr. Campbell ve a un mendigo con uno igual, confundiéndolo con el suyo. Lo reclama y el mendigo se niega a entregarlo hasta que la policía le obliga a hacerlo. De vuelta al hotel, encuentran su verdadero bastón. Ahora son dueños de dos bastones, el original y su doble.

<sup>3</sup> A Mr. Campbell, por ejemplo, le molestó que una vez más le confundieran en “Tropicana” con el fabricante de sopas, mientras que a su esposa, lejos de sentirse molesta, le agradó tal malentendido.

diagramas, dibujos y juegos tipográficos (*Tres tristes tigres*, pp. 207-218). Incluso en las primeras frases de “Rompecabeza” llega a transformar su nombre, de acuerdo con las dos influencias básicas de Bustrófedon y su profesión, y así, se llama a sí mismo “Bustrófoton”. Por su parte, Silvestre el escritor, además de narrar los acontecimientos de “Bachata” desde su punto de vista —no podría ser de otra forma—, utiliza un lenguaje culto y preciso, resultado de su profesión:

Doblamos a la derecha por una avenida nueva de asfalto negro todavía, con faroles de concreto altos y curvos, que se inclinaban sobre la pista como las *flappers* de Fitzgerald sobre el amor, como cuellos de bestias antediluvianas tras la presa, como marcianos espiando nuestra civilización peripatética (*Tres tristes tigres*, p. 319).

Esta sección, probablemente la más complicada del libro, transcurre a lo largo de toda una noche en la que Cué y Silvestre salen de juerga por La Habana. Externamente se compone de veintidós segmentos que, para no romper la línea del autor, no presentan un orden lógico y, mucho menos, cronológico. En una de ellas Silvestre narra una salida con su padre al cine, durante la que presencia, de nuevo —recuérdese el cuento narrado en “Los debutantes”—, un asesinato. El escritor habla después de sus impresiones sobre Cué: cuenta el episodio de la mujer loca en el parque, que repetía una vez tras otra el mismo discurso, “como una pianola sin fin” (*Tres tristes tigres*, p. 300) y alude también al cuento de Cué de la primera parte, que comenta a la vez que interroga a su amigo, “como si asumiera el papel del lector y quisiera eliminar las ambigüedades que presenta la primera versión” (ÁlvarezBorland 1983: 107). A este respecto, Isabel Román (1993) establece que en *Tres tristes tigres* “el hallazgo de los ‘tres tigres’ de la noche habanera es especialmente acertado para los propósitos cómicos del autor, pues el juego lingüístico puede así insertarse con verosimilitud” (Román 1993: 33). Finalmente, Silvestre comenta el cuento del bastón, al que da otra significación.

“Bachata” funciona, según lo expuesto, a manera de epílogo real, ya que “comenta el resto del texto separándose de él y al mismo tiempo haciéndose inextricablemente dependiente de él para servir así como glosa al texto” (Álvarez-Borland 1983: 107). Silvestre y Cué aparecen en esta sección bajo un nuevo aspecto de “su traición”. Silvestre siente pasión por el cine, pero se convirtió

en escritor. Cué, por su parte, fue a la ciudad para convertirse en escritor de guiones, pero Pipo —el hombre que le disparó en la primera parte del libro— lo convirtió en actor. Ambos se traicionan, transformando su vocación verdadera —el “original”— en traducciones —“copias”— de su deseo inicial.

Como en otras partes del libro, “Bachata” es literatura dentro de la literatura, y el mismo autor, Cabrera Infante, se incluye como personaje de su obra: es él quien ordena a Silvestre la revisión de una traducción del cuento del bastón, explicando así la “doble versión” que antes de “Bachata”, como tantas otras cosas, parecía un sinsentido.

Las once consultas psiquiátricas se distribuyen a lo largo del libro ilustrando la vida de una mujer cuya identidad se puede sospechar, pero cuya evidencia definitiva sólo puede constatarse tras la lectura de Rodríguez Monegal, en donde tras apostar por esa posibilidad, el crítico confirma en nota aclaratoria: “Con respecto al papel que juega Laura Díaz en el libro, Cabrera Infante me escribe: ‘La psicoanalizada es, por supuesto, Laura Díaz’” (Rodríguez Monegal 1992: 364).

Cronológicamente, los hechos narrados a lo largo de estas once consultas son posteriores a los que relata el resto del libro: ya en “Los debutantes” ella dice estar casada con un escritor, Silvestre. Consideramos que el hecho de interpolar estos once relatos a lo largo del libro cumple la función de expresar mejor la angustia y confusión de una mujer que atravesó momentos muy difíciles desde su infancia. Ella es otra “traidora” puesto que transforma y olvida sus orígenes. La distorsión de la verdad a la que se había acostumbrado desde niña la lleva, según Stephanie Merrim (1981), a una agobiante falta de comunicación con su marido, extendiéndose esta angustia al resto de sus circunstancias vitales. Laura refleja a lo largo de las once sesiones el drama de Narciso, el vértigo de vivir entre dos aguas: sus dos maridos, las confusiones entre ella y su amiga, los dos perros del sueño: “Laura se duplica y duplica su objeto” (Ludmer 1979: 503) y, al final, resulta un personaje alienado e infeliz.

“Ella cantaba boleros” es otra serie de relatos intercalados, en número de ocho, a lo largo del libro. Por medio de ellos conocemos a Estrella Rodríguez, trasunto de un personaje real, una cantante llamada Fredy que fue a morir a Puerto Rico (Estrella lo haría en México). Es descrita en el texto como una enorme ballena negra, lo que permite las comparaciones con Moby Dick y un inte-

resante juego de contrastes cromáticos. Con desparpajo y dignidad a un tiempo, insensible al ridículo y segura de sí misma, es “un ser prehistórico pero vivo” (Rodríguez Monegal 1992: 346).

Estrella representa el polo estructural de la música en el libro, ya que produce música a partir únicamente de la palabra. Códac, la cámara fotográfica, es el encargado de narrar esta sección sobre ella. Él va a ser el que fije “gráficamente esas voces —la otra es la de Bustrófedon— añadiéndoles lo que les falta, el campo visual, puesto que ellos ya habían grabado su sonido en disco y cinta” (Ludmer 1979: 494).

A lo largo de esta sección Cabrera Infante muestra una vez más la distorsión del lenguaje que caracteriza todo el libro; las repeticiones e inclusiones del discurso de sus personajes en estos relatos, que externamente aparecen como bloques no dialogados, resultan en un estilo directo que, aunque quizá extraño al ojo del lector, no lo sería en absoluto para su oído:

Entonces una manito me agarró por un brazo y era Irenita. Te vas a quedar toda la noche, me preguntó, ahí con la gorda, y yo no le contesté y volvió a preguntarme, Te quedas con la gorda, y le dije, Sí, nada más que sí, y no dijo nada pero me clavó las uñas en la mano y entonces La Estrella se rio a carcajadas, muy superior, segura de ella misma y me cogió de la mano y me dijo, Déjala, las gatas están mejor en el tejado, y le dijo a Irenita, Esta niña, vamos, súbete a una silla, y todo el mundo se rio, hasta Irenita, que se rio por compromiso, por no quedar mal, por no hacer el ridículo, y que enseñó dos huecos de las muelas que le faltaban detrás de los colmillos de arriba cuando se reía (*Tres tristes tigres*, p. 66).

El último núcleo del texto, “Epílogo”, contradice, como el “Prólogo”, la idea tradicional que se tiene del término. Este epílogo no es sino la charla de una mujer loca en un parque. El discurso se repite y está transcrito sin puntuación ni mayúsculas, versa sobre “la naturaleza dislocada del hombre moderno en su hostilidad y confusión” (Nelson 1983: 519). El mono representa, siempre según este crítico, el hombre prehistórico que aún sobrevive a la violencia y falta de moral del hombre actual. Por lo que al lenguaje se refiere, esta pérdida de principios la ilustran las conversaciones de Cué y Silvestre, los cuales perdidos en ese juego que este último denomina “masturhablar”, llegan a un grado de incomunicación que el epílogo parece querer resaltar, poniendo una nota de pesimismo final: “—¿Y Magdalena? ¿es la misma muchacha?— ¿está

seguro? ¿Por qué tus preguntas vienen en tres? —Everything happens in trees, diría Tarzán” (*Tres tristes tigres*, p. 425).

La mujer que habla parece expresar otra vez la angustia y necesidad imperativa por salir de su situación. Podría ser una proyección del futuro de Laura que, al final de la decimoprimer consulta aún no ha llegado a tal estado de locura. En este monólogo aparece también un apunte crítico político, mezclado con el caos interno, la confusión y angustia existencial que esta mujer anónima parece asumir claramente en nombre de los otros personajes. Quizá por ello la censura franquista suprimió el final del monólogo, como el propio Cabrera Infante explica:

A ese monólogo le falta un pedazo que se tragó la censura española entre los 22 cortes que hicieron... A partir de ese metafórico y justo “ya no se puede más” venía una larga parrafada contra los católicos, los curas y la religión católica que nunca incluiré en el libro porque no tiene sentido ya. Con ese remate azaroso está bien lo que está acabando. Ella no es Magdalena Crús ni Laura Díaz ni Beba ni Livia ni ninguna de las mujeres del libro, pero de alguna manera esa locura última se ve como un posible destino, y hace “pendant” con otra locura ecolálica y creadora, que es la de Bustrófedon (Rodríguez Monegal 1992: 364).

## 5. Conclusión

*TRES tristes tigres* es una obra que divierte a la vez que invita a la reflexión. En primer lugar, la impresión que se graba en una ojeada inicial impulsa a un rechazo del libro, pues los ingeniosos juegos de palabras no parecen suficientes para anular la poderosa sensación de confusión que abrumba y llega a enfadar. Sin embargo, poco a poco, la lectura detenida permite penetrar sin querer en el mundo que ese grupo de personajes teje a través de su *puzzle* de intervenciones. Los estilos de cada “narrador” se van haciendo reconocibles y fluida la lectura, aunque parece inevitable una constante vuelta atrás en las páginas del libro para mejor comprender detalles pasados involuntariamente por alto.

La técnica con la que experimenta Cabrera Infante origina una confusión inicial con todos sus juegos y su gusto por despistar al lector, pero el esfuerzo adicional a que esto obliga da lugar a una mejor comprensión de un mundo y unos personajes cuyos relatos, narrados de un modo más convencional, no provocarían quizá esa inmersión subjetiva del lector: la visión múltiple de los hechos le

incita a construir sus propias conclusiones. Es evidente que cada lector ha formado una Estrella, una Laura o un Eribó completamente nuevo y personal al cerrar la última página del libro. La presencia de Borges es en este sentido bien patente: Cabrera Infante dota a sus personajes de una ilusión de libertad, de actuar por sí mismos, que el lector capta y aprovecha inconscientemente, para recrearlos de nuevo, de acuerdo con sus gustos y necesidades.

Cabrera Infante no ha desarrollado hasta sus últimas consecuencias la transcripción literal del lenguaje coloquial. Las expresiones y giros propios de Cuba parecen estar presentes: un no-cubano, no familiarizado con ese lenguaje específico, no puede juzgar tal cosa. En cambio, sí se puede apreciar la transcripción fonética, que no aparece sino de forma intermitente. Aunque indirectamente, esto recuerda el principio regente del libro. Una transcripción fonética exacta sería poco menos que indescifrable y, desde luego, muy desagradable para el lector que no busca en la obra literaria un análisis crítico o profesional. Así, los límites impuestos por razones prácticas hacen del objetivo primero del libro una “copia”, una traducción del propósito inspirador. El autor parte, pues, de una traición a sí mismo. Quizá por ello el falso epílogo —en cuanto no responde a las condiciones que la definición de tal término requiere— es el punto final pesimista mediante el cual Cabrera Infante concluya en la imposibilidad de lograr la realidad objetiva del pensamiento, de equiparar el lenguaje oral al escrito.

Muchos escritores antes que él ya se habían percatado de la imposibilidad de “expresar lo inexpressable”, lo que no ha obstado a la creación de obras maestras de la literatura o el pensamiento. Cabrera Infante hizo con *Tres tristes tigres* su aportación como escritor y como artista, mediante los ingeniosos juegos y experimentos con la técnica narrativa y la tipografía. Carlos Fuentes alabó a nuestro autor por haber destruido “la fatal univocidad de nuestra prosa” y por revelar la palabra como “un nudo de significados” (Fuentes 1969: 31). Baste este logro para contentar al escritor, ya que sin duda el lector se da por satisfecho.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Borland, Isabel, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Manchester, Hispamérica, 1983.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
- Fuentes, Carlos, *La nueva narrativa hispanoamericana*, México, 1969.
- Ingram, Forrest L., *Representative short story cycles of the twentieth century*, La Haya, Mouton, 1971.
- Ludmer, Josefina, "Tres tristes tigres: órdenes literarios y jerarquías sociales", *Revista Iberoamericana*, núm. 45 (1979), pp. 493-512.
- Merrim, Stephanie, "A secret idiom: the grammar and role of language in *Tres tristes tigres*", *Latin American Literary Review*, vol. 8, núm. 16 (1980), pp. 96-117.
- Nelson, A. L., "El doble, el recuerdo y la muerte: elementos de fugacidad en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante", *Revista Iberoamericana*, núm. 49 (1983), pp. 509-521.
- Peavler, Terry J., "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway", *Hispania*, núm. 62 (1979), pp. 289-297.
- Pereda, Rosa M., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid, Edaf, 1979.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Cabrera Infante, la novela como autobiografía total", *Revista Iberoamericana*, núm. 47 (1981), pp. 265-271.
- , *Narradores de esta América*, vol. II, Caracas, Alfaldil, 1992.
- Román, Isabel, *La invención de la escritura experimental del barroco en la literatura contemporánea*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.
- Siemens, William L., "Heilsgeschichte and the structure of *Tres tristes tigres*", *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 22 (1975), pp. 77-90.
- , "Mirrors and metamorphosis: Lewis Carroll's presence in *Tres tristes tigres*", *Hispania*, 62 (1979), pp. 297-303.