

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

Al jugar con las palabras se multiplican mundos — análisis de los juegos literarios y de lenguaje en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

ABSTRACT: This article can be classified as the one belonging to the broad area of “literary and language plays on words” due to its multilevel interpretation of the ludic character of literature in the novel entitled *Tres tristes tigres*, written by the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante, who makes the everyday language of the Havana at the end of the 1950s the object of a play on words, and matter at the same time, which does a literary recreation through its poetisation of the colloquial language. The language, as well as literature, is a pure play on words, which, in turn, destroys in the *TTT* (*Three Trapped Tigers*) the traditional canon of the novel and creates a work of literature open to multiple interpretations and which needs an active polyglot reader able to decipher the net of allusions and references to other literary works. The mechanism of the literary play on words is based on parody (of the language itself, of the work of other Cuban writers, of American cabaret, of business celebrities, of the stories related by the characters present in the novel, and of their clumsy English-Spanish translation), on a variety of different points of view that turn the novel into a polyphonic one, on the presence of a stereotype and irony. Moreover, the play on words (anagrams, palindromes, neologisms, polysemy and ambiguity) undergoes an analysis characterised by a polyperspective interpretation of the novel. While talking about the innovative character of the novel, being an example of a new Latin American novel, we present its above-mentioned features and we also do quite a detailed analysis of one of its chapters entitled in Spanish *Los visitantes*, which best reflects the principal intention of Cabrera Infante: to make everyday language the main character by means of playing with it, and in this way to create a multitude of realities.

KEY WORDS: Hispano-American language novel, Guillermo Cabrera Infante, *Three Trapped Tigers*, polyphony, literary and language play on words, parody.

El objetivo de nuestro análisis es presentar la obra maestra de Guillermo Cabrera Infante, titulada *Tres tristes tigres*¹ (1967), y en particular su capítulo “Los visitantes”², desde la perspectiva de su complejidad formal en la que los fenómenos literarios, tales como parodia, polifonía textual, multiplicación de visiones, estereotipo o ironía tejen el texto literario junto con los juegos de lenguaje que aquí se logran a través de trabalenguas, tipografías en mayúsculas remarcando los acentos orales, intentos de reproducción del canto y el tarareo, imitación fonética, juegos de lenguaje cacofónicos, anagramas, palíndromos o extranjerismos (expresiones inglesas intercaladas en el texto en español), que marcan la oralidad intencionada de toda novela y su concepción ingeniosa de ser una novela de ficción y de lenguaje, abierta en la que un lector activo debe reconstruir en el propio proceso de lectura la realidad de la novela como un todo, porque *TTT* no tienen una trama argumental lineal, una lógica de las novelas tradicionales, ni un número reducido de personajes-narradores, en contrario se trata de una novela alusiva, intertextual, paródica y polifónica.

En un análisis como este sería imposible abordar detalladamente todos los aspectos mencionados por eso hemos decidido esbozar los rasgos característicos de la novela en marco del tema principal de la serie titulada “Juegos literarios”, presentando en primer lugar los rasgos específicos y constituyentes de la novela, y secundamente enfocándonos en un capítulo seleccionado de la novela que ilustra bien la intención de Cabrera Infante, de hacer juego de una novela cuya materia constituye la palabra y cuya creación depende del autor y, su recepción posteriormente está en función de quién y cómo la interpreta³.

TTT ocupan un lugar destacado en el panorama literario hispanoamericano funcionando bajo la etiqueta de “nueva novela latinoamericana”, que en términos generales su “novedad” debe a su profunda ruptura de los cánones genéricos y su innovación lingüística literaria, desconocida en los años sesenta del siglo XX⁴. En lo que se refiere a esa nueva tipolo-

¹ La novela galardonada con el Premio Biblioteca Breve, de Seix Barral, en 1964. A pesar de ser uno de los autores hispanoamericanos más reconocidos, a Cabrera Infante no se le han otorgado muchos premios, pero entre ellos se encuentra uno de los más prestigiosos, el Premio Miguel Cervantes de Literatura, que obtuvo en 1997 por su creación literaria.

² Uno de los ocho capítulos de *TTT* que junto con el Prólogo y el Epílogo forman la novela.

³ El carácter lúdico de la actividad literaria de G. Cabrera Infante confirman sus palabras: “Para mí escribir, hasta lo que usted llama literatura seria, es un juego. Los juegos de palabra son palabras cuyo significado depende del juego; es el jugador quien dispone los movimientos” (MAC ADAM, A., 1996: 69).

⁴ Hablar a propósito de la novela del lenguaje no se puede olvidar de otras novelas paradigmáticas en este sentido, como *Rayuela* de Cortázar o *Paradiso* de Lezama, dado que

gía de textos literarios creados en Hispanoamérica podemos encontrar un conjunto de rasgos comunes e innovadores a la vez, de los que también se sirve Cabrera Infante. La nueva novela latinoamericana quiebra el canon tradicional de concebir una novela realista, un fiel reflejo de la realidad humana con su línea lógico-argumental sin cuestionar. Como alternativa a la tradición imitadora propone centrar el interés en el lenguaje, lo que Julio ORTEGA (1969: 7) define “la ampliación del género en las rupturas de lenguaje”, de ahí que la novela aparezca como: “un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí mismo, se plantea como interrogante sobre el mundo, no cómo solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o imitar la «realidad»: su capacidad crítica es otra cosa, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia” (ORTEGA, J., 1969: 11).

La exploración del lenguaje hablado en *TTT* viene a propósito de “convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje horizontal, absolutamente hablado, a un plano artístico, a un plano literario” (SHAW, D.L., 2005: 198). Otras características revolucionarias de nuevas novelas, también encontrables en *TTT* son: la fragmentación en los puntos de vista, lo que lleva a una realidad múltiple y simultánea, bien ejemplificada en el capítulo “Los visitantes” que abordaremos más adelante; la ruptura lógica-cronológica, procedimiento que aleja al lector de una conceptualización en términos reales de los hechos presentados, dando más libertad a su imaginación y la búsqueda del significado total de la obra, también aparece la idea de una “razón simultánea”, que se realiza o infiere a través de estrategias tales como el montaje cinematográfico o las discontinuidades, y finalmente podemos enumerar la perspectiva de un narrador centrado en la escritura como objeto y realidad, con la que muchas veces la novela tiene un carácter autoreferencial, centrado en la crítica de la misma.

Ahora bien, si hemos clasificado *TTT* como una novela del lenguaje, que introduce el juego en diferentes niveles del discurso literario, podemos pasar a detallar esta actitud lúdica de su autor. Empecemos con el título, que ya es significativo, *Tres tristes tigres*, una cacofonía que evoca la idea del juego de lenguaje, que efectivamente lo es, ya que forma parte de un trabalenguas, “Tres tristes tigres comen trigo en un trigal”, pronunciado por uno de los protagonistas de la novela. El mismo título perturbaba la

de ellas ha surgido el énfasis del experimentalismo lingüístico de diversa índole como, por ejemplo, la introducción de idiolectos, creación de neologismos, polilingüismos, distorsiones semánticas, ambigüedades, juegos morfosintácticos, ideogramas o juegos tipográficos. La influencia de *Ulyses* de Joyce también es notable en estas novelas del lenguaje (GÁLVEZ, M., 1987: 103—111).

mente de los críticos de aquel entonces que querían ver un significado escondido bajo la forma cacofónica. Nada más erróneo. El mismo Cabrera Infante difuminó las dudas, sosteniendo que se trata sólo de juego, que el título es “parte de un trabalenguas que no significa nada” (MAC ADAM, A., 1996: 69). Siguiendo las pautas de una concepción nueva de literatura podemos asumir que ya no valen los significados de una realidad dada, sino el lenguaje mismo, es decir, la forma exterior como una entidad significante. A pesar de esa aclaración de Cabrera Infante sobre la naturaleza del título aparecieron diversas interpretaciones, una de ellas está proporcionada por la traductora polaca, Urszula KROPIWIEC (1997: 182):

“Literalmente *Tres tristes tigres* significa en polaco «Trzy smutne tygrysy». La palabra «tigre» ('tygrys' en polaco) funcionaba en Cuba como, por ejemplo, su equivalente polaco 'stary' en las conversaciones entre hombres; la expresión: «¿Qué pasa, tigre?» o otra más cubana: «¿Quiai, tigre?» se podría traducir al polaco como: «Co słychać, stary?». «Tres» — 'trzy' (en polaco) podría sugerir que hay tres tigres, o sea, protagonistas de la novela, encarnados exclusivamente por protagonistas masculinos. Sin embargo, contándolos de cualquier manera posible y conforme a la lógica de la novela, los hay dos o cuatro o seis o siete, pero nunca tres. Uno de los elementos del título, fácilmente encontrable en la novela, es el adjetivo «tristes» — 'smutne' en polaco» [trad. del polaco al castellano M.K.-K].

El atributo “triste” viene dictado por las circunstancias en las que se encontraba Cabrera Infante y también su tierra natal, Cuba, por aquel entonces. Recordemos que escribió *TTT* en la primera mitad de los años cincuenta del siglo XX, cuando ya se había trasladado a Bruselas, por eso su condición de emigrante le hizo escribir una novela de carácter nostálgico por la Habana de los cabarés, clubs nocturnos, en la que uno estaba rodeado por las mujeres bellas, artistas y, ante todo, los turistas americanos que deseaban el encanto del trópico, la Habana con su fauna nocturna⁵ que ya no existía en el momento de escribir la novela y la que desapareció definitivamente apenas unos años después de la Revolución Cubana de Fidel Castro.

Aunque la cita mencionada pone en descubierto los elementos constituyentes del título, no da respuesta definitiva a qué se refiere, incluso no disipa dudas por qué aparece el número “tres” si la constelación de protagonis-

⁵ Cabrera Infante en una entrevista así explica la génesis de *TTT*: “Esto ha sido una intención ecológica: describir la fauna nocturna de la Habana” en: *El arte de narrar. Diálogos*. Monte Ávila Editores. C.A. Caracas, Venezuela, 1977, la traducción polaca: „Najważniejsze jest słowo. Z Guillermo Cabrera Infante rozmawia Emir Rodríguez Monegal”. *Literatura na Świecie* 1988, nr 5 (202): 278, traducción del castellano al polaco: D. Markiewicz, E.M. Grzegorzczak [trad. del polaco al castellano — M.K.-K.].

tas es diferente. La conclusión que se escapa de la lógica, pero recordemos que todo es posible en un mundo de juego literario con una lectura abierta. Para despertar la otra actitud de lector y también acentuar la “otredad” de la obra que tiene en sus manos, Cabrera Infante ofrece la clave de su interpretación en el paratexto que acompaña la novela, de este modo subrayando la ficcionalidad de la obra. Así, en la *Noticia* podemos leer:

Los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción. Los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos. Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resultados finalmente como imaginarios. Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 10

La aclaración que acabamos de mencionar nos da derecho a considerar el carácter irreal, ficticio de *TTT*, pero también nos invita a tomar parte en el juego, que aquí ofrece la parodia. Con la última frase se parodia la nota que siempre aparece al final de la película: “Cualquier semejanza entre los personajes y la historia es accidental”. Tampoco esa referencia fílmica es casual, dado que Cabrera Infante fue un apasionado crítico cinematográfico⁶. Siguiendo las explicaciones del autor en el paratexto titulado *Advertencia*, el lector ya se enjaula en la realidad cubana con todos sus peligros de estar atrapado por un texto hermético y accesible sólo a los cubanos y en particular a los habaneros de los finales de los años cincuenta del siglo XX, texto cuyo protagonista es la Habana nocturna, bilingüe, cubano-americana, la cuna de los cabarés y clubes. Pero no solamente las dificultades lingüísticas se escalonan ante el supuesto lector, sino se trata de la oralidad del texto literario entendida y concebida como recreación literaria, en palabras de Marisa MOYANO (2004) en caso de Cabrera Infante “su literatura se funda en el lenguaje de la oralidad como una operación intelectual concreta, que configura sobre esa base un lenguaje «literario», como «poetización de la oralidad»”. Con la presencia del habla, diferentes dialectos o registros del lenguaje, en suma lo que nos remite al término bajtiniano de polifonía y dialogismo y su subcategorización, o mejor dicho, a su realización específica en la heterología y la heteroglosia, Cabrera Infante no pretende reconstruir dichos dialectos, tal como lo hacía la estética realista con el único objetivo de dar más verosimilitud a lo narrado.

⁶ Cabrera Infante en 1954 comenzó a escribir con el seudónimo de G. Caín (la abreviatura que viene de unir las dos primeras sílabas de sus apellidos) la crítica de cine en *Carteles*, semanario popular del que sería jefe de redacción en 1957. También fundó la Cinemateca de Cuba, que presidió de 1951 a 1956. Sus relaciones con el cine, van más allá, fue directivo del Instituto del Cine y autor de la recopilación de críticas cinematográficas *Un oficio del siglo XX*.

A continuación presentaremos las mencionadas explicaciones de CABRERA INFANTE (1998: 10):

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se habla 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 un 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. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta.

Con tal afirmación se supone otro pacto de lectura al conceder al lenguaje un protagonismo exclusivo, además orientado hacia la oralidad. Con la diferente actitud lectora también se experimenta el cambio radical en el proceso de la escritura y de la ficción literaria. Completando todas las sugerencias del autor de *TTT* encaminadas a adoptar una postura diferente al interpretar su novela, no se puede desconsiderar el epígrafe de Lewis Carroll que antecede al Prólogo, “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 11), que hace referencia al mundo imaginario y su primacía, quizá al porvenir del mundo habanero captado en la novela en un momento dado, que como otras realidades es efímero, único e irrecuperable en otra ocasión.

Al referirnos al conjunto de rasgos específicos de nueva novela hispanoamericana aplicados a la configuración de *TTT* hay que insistir en esa idea de Cabrera Infante que trata la literatura como puro juego verbal, traducción de la oralidad como mecanismo de escritura. En este proceso destaca la construcción misma de la novela en la que múltiples perspectivas narrativas están en el constante movimiento de vaivén. Esa superposición de varios puntos de vista, y con ellos diferentes modos de hablar, recordemos que en *TTT* aparecen múltiples narradores en primera persona, transgrede el esquema tradicional de novela por presentar varias historias en un desorden lineal, así conformando el fragmentarismo de la novela. De ahí surge el pacto de lectura activa e imaginaria, reforzada desde las primeras páginas del libro, es decir en el Prólogo, en el que se anuncia esa nueva concepción de la novela. A continuación presentaremos el fragmento del prólogo para experimentar la “otredad novedosa” de *TTT*:

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... “Tropicana”, the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... pre-

sents su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... [...] y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana! [...] Público amable, amable público, pueblo de Cuba, la tierra más hermosa que ojos humanos vieran, como dijo el Descubridor Colón (no el Colón de Colón, Castillo y Campanario, no... Jojojó. Sino ¡Cristobal Colón, el de las carabelas! [...] Quiero hablarle, si la amabilida proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballeros y radiantes turistas que visitan la tierra de las gay senyoritae and brave caballeros... For your exclusive pleasure, ladies and gentlemen, our Good Neighbours, you that are now in Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry Columbus, The Discoverer, said once, you, hap-py visitors, are once and for all, welcome. WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! [...] ¡Arriba el telón! ... Curtains up!

CABRERA INFANTE, G., 1998: 13—14

El mundo novelesco aquí se estructura como una obra teatral, dominada por lo oral, como un espectáculo en vivo en Tropicana, subrayando la importancia de la enunciación sobre lo enunciado, aquí el narrador, encarnado por un presentador, inicia ante el lector el juego programado por la ficción literaria, a partir de este momento lo ficticio de *TTT* se revela en una traducción intencionada que, por lo visto, es de doble dimensión, por un lado se transfiere la materia hablada, lo oral a la escritura, introduciendo la tipografía especial en el texto, palabras con letra mayúscula, en cursiva, voces onomatopéyicas, puntos suspensivos, imitación fonética, cacofonía, por otro, se traduce el texto del castellano al inglés, no exento de errores de traducción, que no sólo refleja la intención lúdica de la novela, sino la realidad lingüística de Cuba de Fulgencio Batista, realidad bilingüe, polifónica. No obstante, dicho prólogo con el cabaré en Tropicana también se puede interpretar en términos de parodia, es muy probable que aquí se parodie el cabaré americano al estilo de Hollywood.

Subrayando a lo largo del presente artículo la originalidad de *TTT* que expone la idea de innovar el género novelesco, también dentro de la misma aparece una especie de teoría de la novela, y por ende, de la literatura y del lenguaje, que figura en primer plano. Lo específico de esta novela parece ser la introducción de un personaje enigmático, Bustrófedon⁷, ausente, pero constantemente aludido y citado por otros personajes,

⁷ La palabra “Bustrophedon”, en griego *Boustrophēdōn*, significa la manera de escribir de derecha a izquierda en una línea, y de izquierda a derecha en la siguiente, empleada en las inscripciones antiguas (SŁAWIŃSKI, J., red., 2005: 72, trad. — M.K.-K.).

que desempeña aquí papel de una conciencia o voz en la que subyace el protagonismo del lenguaje. El genio creativo y las maniobras lingüísticas de este personaje se dan a conocer en el capítulo “Rompecabeza”, del que citaremos algunos fragmentos para confirmar este poder ilimitado de la palabra en el juego que nos brinda Cabrera Infante. El capítulo se inicia con la evidente transgresión del hilo narrativo que nos ofrece el siguiente calambur:

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

CABRERA INFANTE, G., 1998: 219

Parece que es calambur uno de los recursos lingüísticos más explotados en los juegos de lenguaje que estructuran el texto, según Carlos FUENTES (1972: 31): “dos, tres, diez raíces diferentes se entretajan para hacer, de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones”. Y así tenemos esa explosión del lenguaje, la realidad lingüística que traspasa los límites conocidos de los significados, creando voces nuevas que con sus significantes novedosos remiten a un concepto inexistente, o a un concepto que se pudiera nombrar de otra manera. Aplicando este procedimiento, del que habla Carlos Fuentes, a la situación narrativa de *TTT*, logramos crear una multitud de nuevas palabras cuyos significados quedan enmascarados en ese juego de raíces diferentes que se entretajan y ofrecen un filón sin agotar. Su significado depende del intérprete, de su imaginación, bagaje cognitivo, así convirtiéndose en un significado connotativo. A continuación presentaremos un ejemplo del mencionado mecanismo:

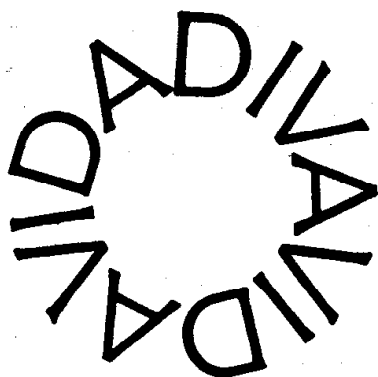
Recuerdo que un día fuimos a comer juntos él, Bustrofedonte (que era el nombre esa semana para Rine, a quien llamaba no solamente el más leal amigo del hombre, sino Rineceronte, Rinedocente, Rinedecente, Rinecente, como luego hubo un Rinecimiento seguido del Rinesimiento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buenofarniente, Busnofedante, Bustopedante, Bustofedonte: variantes que marcaban las variaciones de la amistad: palabras como un termómetro), y yo, [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 219

Al estudiar el fragmento citado también podemos aceptar como válida la sugerencia de Luis GRIFFO (1995: 92) que en el capítulo “Rompe-cabeza” “la estrategia de composición consiste en la expansión de una idea-palabra que va desintegrándose hasta desaparecer. La palabra no consigue comunicar, y lo que expresa no conecta directamente con el significado”.

En este capítulo la experimentación lingüística alcanza sus máximos, acompañada con un espíritu jocoso se disfraza de distintas formas, de ahí aparece bajo la forma de los trabalenguas ingeniosos inventados por Bustrófedon (“En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jícaras en Cacarajícara será” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 225)) o los palíndromos (“Dábale arroz a la zorra el abad”, “Amor a Roma”, “Anilina y oro son no Soroya ni Lina”, “Abaja el Ajab y baja lea jabá” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 225)), o más refinados anagramas, con el protagonismo de La Estrella, cantante mulata, otro personaje de la novela. Con el fin de comprender la forma gráfica del siguiente anagrama, citaremos el fragmento del texto que da clave para su descifración:

[...] que era nuestro tema eterno entonces, La Estrella, por supuesto, y con ella Bustrofizo un anagrama (palabra que descompuso en una divisa, Amarg-Ana) con la frase Dádiva ávida: vida, que escrita en un encierro, en la serpiente que se come, en el anillo que es ana era un círculo mágico que cifra y descifraba la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras y era una rueda de la in-fortuna: ávida, vida, ida, David, ávida, vida, ida, dádiva, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando [...], y que también y tan bien y tan(to) bien podía usarse con La Estrella porque la palabra-rueda, la frase, el anagrama de doce letras que son doce palabras:



era una estrella y

sonaba siempre a diva.

Para explorar ese pozo creativo sin fondo que nos proporciona el lenguaje y nuestra imaginación recurrimos a otros ejemplos del juego que constituye la materia literaria de *TTT*, y en concreto a la escritura en espejo (“mano-onam”, “azar-raza”, “aluda-adula”, “otro-orto”, “risa-asir” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 228)), y a la tipografía piramidal inversa del texto que hace referencia al sentido total del fragmento presentado, además de evidente alusión al cuento maravilloso árabe — *La lámpara de Aladino*, ilustrándolo en una forma gráfica (CABRERA INFANTE, G., 1998: 221):

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
 fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
 o meñique, el genio de la botella al revés y
 se fue haciendo más y más y más chico,
 pequeño, pequeñito, chirriquitico
 hasta que se desapareció por
 un agujero de ratones al
 fondo-fondo-fondo,
 un hoyo que
 empezaba
 con
 o

Bustrófedon traspasa todos los convencionalismos lingüísticos, su imaginación le facilita la creación del “Diccionario de Palabras A-fines y Ideas Sin-fines” del que caza palabras en sus safaris semánticos, como lo define otro narrador de la novela, de este modo contribuyendo con su labor a la recreación de un nuevo código lingüístico, a la redefinición de la realidad a partir de introducir unas nuevas formas de denominarla, como si se tratara de otra, novedosa conceptualización de términos ya conocidos, y por ende, la invención de un idioma nuevo emparentado con o enraizado en el español cubano.

El afán de escribir una obra experimental, que sin duda alguna es la novela *TTT*, se proyecta en la actitud que adopta su autor, o narradores como creación ficticia, que en su perenne búsqueda por la palabra, nuevos significados proponen la alternativa a la novela y la literatura tradicionales, ofreciendo la reescritura de la misma, exponiendo el lenguaje en primer plano, introduciendo la oralidad o criticando la corrección literaria y el estilo a los que se pretendía hasta entonces en el proceso de concebir la literatura seria y digna de ese nombre. Por eso la concepción de literatura que se hace a través de la novela *TTT* transgrede los modelos establecidos y se asemeja más bien a una anti-literatura con su propuesta de convertirse en juego, es una búsqueda de forma que no se encuentra en su totalidad o de un estado al que aspiran los personajes. En definitiva, la búsqueda, el

experimento definen el plano del sentido de la obra, al mismo tiempo que se descubren las búsquedas particulares de los protagonistas:

[...] a mi pretensión de recordarlo todo (Silvestre) o la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina [...] o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 335

La última parte del presente análisis dedicaremos a abordar el tema de los juegos o fenómenos literarios, en otras palabras, intentaremos ejemplificar todo lo dicho anteriormente sobre la naturaleza de *TTT* mostrando la diversidad de lenguajes sociales y de visiones del mundo basada en varios tipos de recursos estilísticos y textuales que pueden ser considerados como polifónicos. Con tal objetivo nos enfocaremos en el análisis de uno de los capítulos de *TTT*, “Los visitantes”, donde la polifonía y el dialogismo, la ironía, el estereotipo y la parodia junto con el protagonismo del lenguaje son la materia prima del texto. Es sabido que los conceptos de polifonía y de dialogismo en la lengua y la literatura remontan a los escritos de Mijaíl Bajtín que “sitúa en la polifonía clara implicación de la estructura de la sociedad en cuyo contexto se produce” (VILLANUEVA, D., 1989: 20) y el dialogismo define como “cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese dialogismo implica la heterofonía, o multiplicidad de voces, la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales, y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de lengua” (VILLANUEVA, D., 1989: 187). Estos términos, acuñados por Bajtín, han sido empleados en sus estudios sobre las obras de Rabelais y Dostoievsky para aludir a la multiplicidad de voces y diversos tipos socioculturales de discurso. Aplicándolos a la obra de Cabrera Infante, su carácter polifónico, o bien dicho, heterofónico y heterológico, se debe a la presencia de distintas voces narrativas, al binomio de tipos socioculturales de los protagonistas cubanos y americanos con sus variantes lingüísticas individuales, a la distinta valoración estereotipada hacia lo ajeno, a la presencia de diversos puntos de vista que presentan los mismos hechos e interpretan la realidad desde las perspectivas contrarias, y finalmente, a la parodia⁸ de

⁸ En el capítulo “Los visitantes” se parodia el estilo de un escritor americano, poco reconocido, el ficticio Mr. Campbell. En otra parte de la novela titulada, “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes”, también aparece la parodia, más bien, el “pastiche satírico” en términos de Genette, con el que en las

estilos reconocidos y aludidos a propósito de escribir otra novela dentro de la misma. Tal procedimiento permite crear una visión desdoblada de la realidad presentada, una visión multiplicada, poliperspectivista que, sumándose a los juegos de lenguaje, es la principal característica de *TTT* y en particular de su capítulo “Los visitantes”. En el capítulo en cuestión, el lector descubre el fenómeno de la polifonía textual, la parodia y el estereotipo a través de los relatos consecutivos, es decir, observaciones de los protagonistas americanos: Mr. y Mrs. Campbell, que nos cuentan sucesivamente sus versiones de una estancia en la Habana, introduciendo cada vez modificaciones, valoraciones nuevas a lo dicho anteriormente, acabando parodiándose uno a otro. La polifonía se muestra aquí por medio de heterofonía, como hemos señalado antes, aunque sólo hay dos protagonistas, pero nos ofrecen cuatro versiones de los mismos hechos. Los cuatro relatos engloban la “misma” historia de un recuerdo de la isla-un bastón, pero vista desde las perspectivas muy subjetivas, críticas y contradictorias cada vez reformuladas de nuevo. La historia se puede recapitular así: Mr. Campbell arrojó un bastón a un idiota mongólico, que en la realidad era su legítimo dueño, pensando que su propio bastón le había sido robado e inició la pelea con un tipo mongólico que tenía un bastón parecido y sin ninguna dificultad convenció a la policía que le ayudara recobrarlo. Al llegar a casa el matrimonio de los señores Campbell se enteró que había otro bastón. Como hemos dicho el suceso no tiene una versión legítima, más bien experimentamos el desdoblamiento polifónico del texto, resultado de emplear el procedimiento de contraposición: la negación y la crítica recíproca de las visiones de ambos protagonistas en las historias sucesivas, lo que produce el efecto de desorientación del lector cada vez que se añaden nuevas informaciones. La historia de los señores Campbell resulta ser un juego de interpretaciones, interminable, pero siguiendo la lógica de nuevas novelas hispanoamericanas, aquí los hechos reales no son muy importantes ni para los protagonistas, ni tampoco para los lectores. De ahí que se haga hincapié en las voces que interpretan y no en la historia misma que pasa a segundo plano, cediendo terreno a varios niveles de interpretación cultural y lingüística. Los protagonistas de “Los visitantes” son americanos, que no dominan muy bien el español cubano, por eso aparecen palabras o expresiones inglesas intercaladas al texto, muchas veces mal traducidas, o traducidas literalmente con sus tropezadas gramaticales,

sucesivas versiones sobre este tema se parodia el estilo de José Martí en „Los hachacitos de Rosa”, de José Lezama Lima en “Nuncupatoria de un cruzado”, de Virgilio Piñera en “Tarde de asesinos”, de Lydia Cabrera en “El indisime bebe la moskuba que lo consagra Bolchevikua”, de Lino Novas en “¡Trínqueme ahí a Mornard”, de Alejo Carpentier en “El Ocaso”, y de Nicolás Guillen en “Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Locumberri)”.

ortográficas y estilísticas potenciando el efecto humorístico, especialmente cuando se trata de contraposición de estereotipos y valoraciones hacia lo cubano. El texto también está marcado por la presencia de actitud irónica de Mr. Campbell en su contradecir las observaciones de su esposa.

Volviendo a la cuestión lingüística del capítulo “Los visitantes”, la presencia de palabras inglesas en el texto en español, también puede ser un procedimiento literario que juega polifónicamente con ambos idiomas. Se supone que las historias fueron originalmente contadas en inglés americano y mal traducidas al español probablemente por otro personaje de la novela. También parece lógica la explicación de esa construcción del texto (una historia con dos versiones multiplicadas por dos) dada por Luis GRIFFO (1995: 91) que Mr. Campbell, escritor americano de poca estima profesional, al quien también se parodia, escribe un cuento en el que él mismo es un personaje. Soltero, se inventa una esposa de ficción que corrige a su vez el cuento. Este relato se traduce dos veces bajo el título de “Los visitantes”. Las dos traducciones aparecen en *TTT*, y en cada una de ellas se cuenta lo mismo dos veces.

Dicho sea de paso, aparece aquí la función autoreferencial del texto literario — se alude, se transforma lo ya escrito en la misma novela, así creando el efecto cómico, especialmente en las “segundas” versiones los protagonistas-narradores hablan sobre los mismos hechos recurriendo a los diferentes términos, cada vez más graciosos y peor traducidos. A continuación proporcionaremos cuatro versiones de la misma historia que pasan por los “filtros”, es decir interpretaciones de los narradores antes de llegar al lector⁹ (recordemos que sólo citamos fragmentos de apartados más extensos):

La “primera” versión de Mr. Campbell:

Mi asombro, pues, fue extraordinario y grato cuando al doblar una calle estrecha hacia un stand de taxi (una parada de taxi), iba un viejo con mi bastón.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 189

La “primera” versión de Mrs. Campbell:

El bastón no lo encontró Mr. Campbell en la calle, caminando junto con un hombre como un personaje-cosa de Gogol, sino en el mismo café. Estábamos sentados y al levantarse Mr. Campbell, echó mano a un bastón que había en la mesa de al lado, oscuro, nudoso igual que lo suyo.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 194

⁹ Las palabras en cursiva son ejemplos de expresiones muy mal traducidas al español.

La “segunda” versión de Mr. Campbell:

Me alejé caminando rápido buscando *una parada de taxis* y doblé la esquina y me paré y miré delante y luego miré atrás y entonces puede ver la cara en asombro de la Sra. Campbell, un espejo ahora porque ella estaba mirando mi cara asombrada. Allí, en una calle estrecha, iba un viejo de color llevando mi bastón [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 205

La “segunda” versión de Mrs. Campbell:

Cuando el Sr. Campbell se levantó para *irse simple y naturalmente* tomó un bastón de la próxima mesa, un oscuro, nudoso bastón exactamente igual que el de él.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 214

Y para completar nuestro análisis queremos presentar, como últimos ejemplos, los fragmentos de “Los visitantes” con las valoraciones este-reotipadas de las que se sirven los protagonistas americanos, Mr. y Mrs. Campbell, que contribuyen al efecto polifónico del texto y que se basan en la técnica de contrapunto reforzada por la actitud irónica del señor Campbell hacia la realidad cubana y la postura sincera e ingenua de su esposa, así convirtiéndola en el prototipo de mujer con poco seso.

Las valoraciones críticas de Mr. Campbell:

Mrs. Campbell venía hablando detrás de mí todo el santo tiempo y todo le parecía encantador: la encantadora pequeña ciudad, la encantadora bahía, la encantadora avenida frente al muelle encantador.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 183

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

CABRERA INFANTE, G., 1998: 183

Las valoraciones positivas de Mrs. Campbell:

Muchas cosas en la ciudad me parecieron encantadoras, pero jamás he sufrido el pudor de los sentimientos y puedo nombrarlas. Me gustó la ciudad vieja. Me gustó el carácter de la gente. Me gustó, mucho, la música cubana. Me gustó Tropicana [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 193

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 marcas y guitarra, mientras los tambores

la amarran a la tierra y las claves — dos palitos que hacen la música — son como ese horizonte estable.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 192

Resumiendo todo lo dicho anteriormente, sin innecesarias repeticiones, podemos concluir que la novela del lenguaje, polifónica, alusiva, intertextual, abierta en el proceso de lectura ofrece muchas vías de su interpretación tratando al lector como si fuera senderista que recorre varios caminos cruzantes o bifurcantes, dándole más libertad en llegar a la meta y condicionando su éxito a ser un lector polígloto y culto, capaz de entrar en el juego literario o de lenguaje que le espera cada vez que tenga en sus manos *Tres tristes tigres*, sin olvidar que en este caso al lenguaje se le otorga incuestionablemente una finalidad creadora sobre la comunicativa que en principio tiene.

Bibliografía

- CABRERA INFANTE, Guillermo, 1998: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- El arte de narrar. *Diálogos*. Monte Ávila Editores. C.A. Caracas, Venezuela, 1977, la traducción polaca: „Najważniejsze jest słowo. Z Guillermo Cabrera Infante rozmawia Emir Rodríguez Monegal”. *Literatura na Świecie* 1988, nr 5 (202): 278, traducción del castellano al polaco: D. Markiewicz, E.M. Grzegorzczuk.
- FUENTES, Carlos, 1972: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Ed. Joaquín Mortiz.
- GÁLVEZ, Marina, 1987: *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus Ediciones.
- GRIFFO, Luis, 1995: “Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 538, abril [Madrid, Gráficas]: 89—94.
- KROPIWIEC, Urszula, 1997: „Co i jak parodiować w przekładzie powieści *Tres tristes tigres* Guillermo Cabrera Infante”. W: FAST, Piotr, red.: *Komizm a przekład*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk: 181—187.
- MAC ADAM A., 1996: “Entrevista a Guillermo Cabrera Infante”. En: *Escritores Latinoamericanos. Los reportajes de The Paris Review*. Bs.As., Ed. El Ateneo: 69.
- MOYANO, Marisa, 2004: “*Tres tristes tigres*: la fiesta del lenguaje”. En: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trestigr.html> (fecha de consulta 20.01.2009).
- ORTEGA, Julio, 1969: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- SHAW, Donald, 2005: *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- SŁAWIŃSKI, Janusz, red., 2005: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.
- VILLANUEVA, Dario, 1989: *El comentario de los textos narrativos: la novela*. Madrid, Editorial Júcar.