

**ESPACIOS IMAGINARIOS EN *TRES TRISTES TIGRES* DE
GUILLERMO CABRERA INFANTE**

Alicia Sarmiento

Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

En Tres Tristes Tigres, una construcción metaficcional en la que las imágenes son la representación del recuerdo transfigurado por la imaginación, el espacio cumple una función peculiar. La Habana es el espacio imaginario, en los diversos momentos del día y en variados ámbitos y su figuración se apoya en la materia literaria, musical o fílmica incorporada al texto a través de diversos modos de alusión o de intertextualidad. En tanto que escritura, la página constituye también el espacio de resolución de la poética del juego.

Palabras claves: *Tres tristes tigres* - metaficción – La Habana – espacio imaginario.

Abstract

In Tres Tristes Tigres, a metafictional construction in which images are the representation of the memories transformed by imagination, space performs a peculiar role. La Habana is the imaginary space, at the various moments of the day and on the various areas. The representation of La Habana leans on the literary, musical, or film matter incorporated into the text through the different ways of allusion or intertextuality. As writing, the page also constitutes the sphere of resolution of the poetics of the game.

Key Words: *Tres tristes tigres* – metafiction – La Habana – imaginary space.

La recreación textual de la Habana perdida es, sin duda, una representación del espacio esencial en toda la obra de Cabrera Infante. Mas aún, el espacio es, en un sentido más amplio, una función de tan relevante importancia en *Tres Tristes Tigres*¹ que lleva hacia sí al *tiempo* y al *texto* mismo.

1. Los mundos de ficción

El libro, en su peculiar construcción, configura imágenes ficcionales del mundo en las que la impronta de la imaginación no destruye su referencialidad con el mundo de los seres y las cosas reales. Podríamos afirmar además que si, en tanto que texto de ficción de configuración metaficcional, la obra remite a sí misma para dar con su significación, lo que no autoriza a negar la referencialidad real, ella agrega una referencialidad nueva, en la medida en que la representación se refuerza y apoya en la materia literaria, musical o fílmica que es incorporada al texto, a través de los diversos modos de *alusión* o de *intertextualidad*.

Si memoria, humor y juego, y metaficcionalidad explican la construcción formal del texto, estos elementos no pueden ser descartados a la hora de señalar las imágenes que tal construcción configura. En efecto, las imágenes son el contenido de los recuerdos, en tanto que la modalidad figurativa de los mismos dependerá del talante humorístico y lúdico que lo transformará en broma o parodia.

El componente autobiográfico de la materia ficcional resulta innegable de ahí que pueda afirmarse que los mundos ficcionales del texto se fundan en experiencias realmente vividas por el autor, bien que transfiguradas por su imaginación.

Los elementos o partes de la realidad ficcionalizada dependen del hecho de que la obra no representa acciones propiamente dichas sino que transcribe conversaciones, hechos mínimos de personajes que están permanentemente desplazándose por un espacio común, la ciudad, y convocándose en ámbitos especiales, a los que la hora y la música confieren una atmósfera propia.

2. La ciudad perdida: La Habana

La ciudad de La Habana² es el espacio ficcional. Ella es recorrida de día y de noche por los personajes, para los cuales es su hábitat natural. Para algunos, como Silvestre, Cué o Cuba Venegas, es la meta. Han venido del campo a buscarla para encontrarse con su propio destino. Sus imágenes diurnas se deben a Silvestre y a Cué por el hecho de que se desplazan, generalmente juntos en auto, en horas en que los demás personajes duermen. Además, la toponimia se corresponde con la ciudad real y el lector puede seguir a través de la mención de los nombres de calles, parques, barrios y edificios, el recorrido de las andanzas de los jóvenes y reconstruir un espacio coagulado en un tiempo pasado: 1958.

Lo digo solamente para aquellos que nunca han paseado en un convertible por el Malecón, entre cinco y siete de la noche, el 11 de agosto de 1958 a cien o cientoveinte: esa regalía, esa buena vida, esa euforia del día que está en su mejor hora, con el sol de verano poniéndose rojo sobre el mar de añil, entre nubes que a veces lo echan a perder al convertirlo en un crepúsculo de final de película religiosa en Technicolor, cosa que no pasó ese día, aunque a veces la ciudad es crema, ámbar, rosa arriba, mientras abajo el azul del mar es más oscuro, se hace púrpura, morado, y sube al Malecón y comienza a penetrar en las calles y en las casas y no quedan más que los concretos rascacielos rosados, cremosos, de merengue tostado casi por mi madre y eso es lo que yo iba mirando, y sintiendo el aire de la tarde en la cara y la velocidad entre pecho y espalda... (p.137-138).

Esta es una visión de Cué -en la que la luz cumple una función transfiguradora-, cuya obsesión por los desplazamientos es explicada así por Silvestre:

Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio y no otra cosa que *una búsqueda* era nuestros viajes continuos, interminables, un *solo viaje infinito* por el Malecón, como ahora, pero a cualquier hora del día y de la noche, recorriendo el paisaje cariado de las casas viejas... (p. 296) [las cursivas son nuestras].

Cué ha llegado a La Habana como un joven inocente en búsqueda de la realización de su vocación literaria, la que no se concreta. Convertido en actor, ha buscado la fama y el precio ha sido la pérdida de la inocencia. Ha perdido el amor de Laura y sus recorridos por la ciudad parecieran ser una búsqueda del amor, pero son en realidad la búsqueda del olvido. Cué viaja para no recordar. Estos recorridos son la justificación poética para que Silvestre construya la imagen completa de ese espacio abierto. La visión de la ciudad es configurada por Silvestre en “Bachata”. El término “bachata” en la zona del Caribe es sinónimo de fiesta y así funciona para el escritor ficcional cuyo extenso monólogo cubre esta parte del libro. A diferencia de Cué, Silvestre siente la fascinación del mar, que es el horizonte de la ciudad. Cuando la recorre siente el placer de verlo desde la avenida que marca el límite o desde las bocacalles:

[...] y respondería al idiota de Gorky que dijo que reía el mar. No, el mar no ríe. El mar nos rodea, el mar nos envuelve y finalmente nos lava los bordes y nos aplana y nos gasta como a los guijarros de la costa y nos sobrevive, indiferente, como el resto del cosmos, cuando somos arena, polvo de Quevedo. Es la única cosa eterna que hay en la tierra y a pesar de su eternidad lo podemos medir, como el tiempo. El mar es otro tiempo o el tiempo visible, otro reloj (p. 307).

En las imágenes de Cué y Silvestre, la descripción del espacio no es objetiva sino absolutamente filtrada por las resonancias personales, en las que el espacio es representación del tiempo. En Silvestre, la visión del espacio, sea la de la naturaleza o de la ciudad, está siempre mediada artísticamente: “En el embarcadero un pescador sin asombro en la luz que Leonardo llamaría universal, sacaba peces de una lancha” (p.351).

La ciudad es también objeto de conceptualización. Silvestre refiere la teoría de Cué sobre las ciudades:

Estuvimos un rato hablando de ciudades, que es un tema favorito de Cué, con su idea de que la ciudad no fue creada por el hombre, sino lo contrario y comunicando esa suerte de nostalgia arqueológica con que habla de los edificios como si fueran seres humanos, donde las casas se construyen con una gran esperanza, en la novedad, una Navidad y luego crecen con la gente que las habita y decaen y finalmente son olvidadas o derruidas o se caen de viejas y en su lugar

se levanta otro edificio que recomienza el ciclo. ¿Linda, verdad, esa saga arquitectónica? Le recordé que parecía el comienzo de *La Montaña Mágica*, en que Hans Castorp entra en escena con lo que Cué llamó “el ímpetu confiado de la vida”, llega al sanatorio petulante, seguro de su salud evidente, de alegre visita de vacaciones al infierno blanco -para saber días más tarde que él también está tísico. “Me alegra -me dijo Arsenio Cué- me alegra esa analogía. Ese momento es como una alegoría de la vida. Uno entra en ella con la prepotencia de la joven inmaculada concepción de la vida pura, sana y al poco tiempo comprueba que también es otro enfermo, que todas las porquerías me manchan, que está podrido de vivir: Dorian Gray y su retrato (p. 302).

El texto crea una cadena isotópica: ciudad - hospital - infierno blanco, que es aceptada como alegoría de la vida. La relación del hombre con la ciudad tiene ecos de la concepción roussoniana de la relación hombre-sociedad. La ciudad, como la sociedad, corrompía a quien llegaba limpio. Este sentido se fortalece en otro diálogo sobre la ciudad, referido por Silvestre:

Caminamos por entre las palmas y le mostré La Habana, luminosa, promisoría en el horizonte urbano, con rascacielos de cal que eran torres de marfil. San Cristobal la blanca. Debía llamarse Casablanca ella y no la ciudad marroquí ni el pueblito pesquero al otro lado del puerto. Lo señalé a Arsenio.

-Son sepulcros blanqueados, Silvestre. No es la Nueva Jerusalem, mi viejito, es Somorra. O si lo prefieres es, Godoma.

No lo creo.

-Pero yo la amo. Es una sabrosa bella durmiente blanca ciudad.

-No la amas. Es tu ciudad ahora. Pero no es blanca, sino rosada. Es una ciudad tibia, la ciudad de los tibios. Tú eres un tibio, Silvestre, mi viejo: no eres ni frío ni caliente. Sabía que no sabías amar, ahora sé que tampoco puedes odiar. Eres eso: un escritor. Un espectador tibio. Con gusto te vomitaría pero no puedo porque ya vomité todo lo que podía. Además eres mi amigo, qué coño (p. 354).

Cué apoya su valoración de la ciudad en las referencias a los textos sagrados: el *Evangelio de San Mateo*, 23, 27, pasaje en el que el Señor recrimina a los escribas y fariseos y los caracteriza como “sepulcros blanqueados”, un espacio para los muertos, en apariencia limpios pero llenos de carroña adentro; Sodoma y Gomorra, cuyos nombres pone

lúdicamente combinados, son las ciudades malditas y arrasadas del *Génesis*, 19. La “Nueva Jerusalem”, la ciudad santa del *Apocalipsis* de San Juan, representa lo que La Habana no es. La formulación de las analogías reviste, en este caso, carácter metafórico.

La imagen de Silvestre, cargada de afectividad, lleva el sello de lo que Cué había dado como característica de Silvestre, la ingenuidad, por eso remite al personaje del cuento infantil: *La bella durmiente*. Ante este juicio, la reacción de Cué aúna en su condena la ciudad y su contemplador: Silvestre, el escritor. Nuevamente, la expresión sobreimprime el texto sagrado para resignificar la condena a los tibios: ellos serán vomitados por Dios.

Resulta coherente entonces que Silvestre, “el Malecón del recuerdo”, lleve el peso de la configuración textual de la imagen positiva de La Habana y realice la alabanza de la ciudad. Transfigurada por el recuerdo, ennoblecida por la imaginación bajo el peso del sentimiento, La Habana es ficcionalizada por él como un *locus amoenus*.

En cambio, la imagen de los extranjeros que han venido a Cuba en busca de diversión, tal como aparece en “Los visitantes”, reduce la ciudad a la Rampa: “Después nos enseñó este pedazo de calle que los cubanos llaman La Rampa, con sus tiendas y sus luces y la gente paseando arriba y abajo. No está mal” (p. 175).

En rigor, es el cabaret Tropicana el que merece su mayor interés y al que dedican más líneas y juicios de valor. Todo tiene para ellos el sello de lo exótico, desde los “nativos” hasta su música. El “cariado castillo español”, en La Habana Vieja, es mencionado porque está frente a la tienda para turistas. Se dedica apenas un “me gustó”, como alabanza a “la atmósfera antigua, civilizada del domingo allí en la parte vieja de la ciudad”.

2. Los espacios cerrados y la nocturnidad

La conjunción espacio-tiempo, que se advierte en las consideraciones de Cué y Silvestre sobre los espacios abiertos -el mar es la eternidad para Silvestre, Cué buscaba el tiempo en el espacio-, es dable observarla respecto de la configuración de los espacios cerrados. El *night club*, el cabaret, los bares y fondas, los cuartos de posadas, constituyen

los espacios a los que concurren los personajes sólo de noche. La nocturnidad es, exceptuando las visiones diurnas de los recorridos de Silvestre y Cué, o la terraza con piscina del edificio donde habita Vivian, un ámbito dominante en el texto, marcado desde el prólogo-obertura en el Cabaret Tropicana, que cuenta con su propia “fauna”. La temprana noche del trópico señala el inicio de un ritual diario, que es también un recorrido: beber, hacer música u oírla, bailar, encontrarse con los amigos, buscar mujeres, desplazándose de un lugar a otro. La nocturnidad convoca a todos los estratos sociales de la ciudad, que a veces coinciden en los sitios, aun cuando cada sector tenga también su propio territorio.

Así, por ejemplo, Ribot, el mulato que toca los parches, cuando sale con Vivian Smith Corona se plantea:

¿Adónde llevarla? Eran más de las tres. Estaban abiertos muchos sitios, pero ¿cuál era el apropiado para esta niña rica? ¿Uno miserable pero sofisticado como El Chori? La playa estaba muy lejos y me iba a gastar mi sueldo en taxi. ¿Un restorán de medianoche, como el Club 21? Ella estaría cansada de comer en estos lugares. Además, ahí estaría Cuba. ¿Un cabaré, un nite-club, un bar?

-¿Qué te parece el Saint Michel? [...] Pero pensé que a esa hora habría terminado la velada enloquecida de las niñas del sí y de los negros espirituales y nada más que quedarían unas pocas parejas heterosexuales. [...]

Apenas había nadie en el Saint Michel y el largo pasillo que era un túnel de sodomía temprano en la noche, estaba vacío.

-¿Quévana tomar?

Le pregunté a Vivian. Un daiquirí para ella. Bueno, otro para mí. Tomamos tres seguidos, antes de que entrara un grupo de gente haciendo ruido y Vivian dijera bajito, “¡Ay mi madre!”

-¿Qué pasa?

-Es gente del Bilmor.

Eran amigos de ella de su club o del club de su madre o de su padrastro y claro que la reconocieron y claro que vinieron a la mesa y claro que hubo presentaciones y todo lo demás (p. 114).

Los lugares señalan no sólo posibles itinerarios, en cada noche, sino que indican, según las horas, la condición socio-económica y las inclinaciones sexuales de los asistentes. Sería posible establecer un mapa de La Habana nocturna siguiendo las denominaciones de los distintos antros, del mismo modo que los recorridos en auto de Cué ofrecen el

plano completo de la ciudad y sus proyecciones más cercanas, en función del placer.

Codac es, junto con Ribot, el habitante de la noche habanera por excelencia. Conoce todos los lugares de reunión y práctica del *relajo*:

Yo soy fotógrafo y mi trabajo en esa época era de tiraplanchas de los cantantes y la gente de la farándula y la vida nocturna, y yo andaba siempre por los cabaret y nite-clubs y eso, haciendo fotografías. Me pasaba toda la noche en eso y toda la madrugada y también toda la mañana. A veces no tenía nada que hacer, había terminado mi guardia en el periódico y a las tres o a las cuatro de la mañana me iba para el Sierra, o para Las Vegas o al Nacional y por ahí a conversar con un amigo mío o a mirar a las coristas o a oír a las cantantes y a envenenarme con el humo y el olor rancio del aire acondicionado y la bebida. Así era yo y no había quien me cambiara, porque pasaba el tiempo y me ponía viejo y los días pasaban y se convertían en fecha y los años se convertían en efemérides y yo seguía así, quedándome en las noches, metiéndome en un vaso con hielo o en un negativo, o en el recuerdo (p. 61).

Dentro del espacio cerrado existe un ámbito aún más reducido, en rigor, es el espacio de un rito exclusivo que cumplen los que cultivan y comparten la nocturnidad extrema: el “chowcito”:

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

La existencia del *chowcito*, en un hueco oscuro (recordemos que el autor pensó en un momento llamar a este libro *La noche es un hueco sin bordes*), representa la quintaesencia del *relajo*, del ocio triste, de la soledad compartida. Es también el último refugio de los artistas, cuando hacen música o bailan, con la gratuidad del hacerlo por el puro gusto de derrochar sus dones. Entonces las modas se olvidan y surgen los ritmos propios, genuinos, y se establece una camaradería peculiar:

Cantó más La Estrella. Cantó hasta las ocho de la mañana, sin que nosotros supiéramos que eran las ocho de la mañana hasta que los camareros empezaron a recogerlo todo y uno de ellos, el cajero, dijo: Lo sentimos, familia, y quería decir de veras, familia, no decía la palabra por decirla, decir familia y decir otra cosa bien diferente de familia, sino que quería decir familia de verdad, dijo: Familia, tenemos que cerrar (p. 68).

3. El texto como espacio del juego

Es dable observar en *Tres Tristes Tigres* una peculiar funcionalización del espacio textual. Ésta es la que cumple el texto y más precisamente la página como espacio de resolución de la *poética del juego* que no sólo se explicita sino que se concreta en el texto mismo. Es oportuno recordar que para Cabrera infante la literatura es básicamente escritura, entendida como juego de palabras sobre las que ha desarrollado el arte combinatoria en el aspecto fónico y gráfico. Así, el hacer artístico es asumido como una actividad esencialmente lúdica. En efecto, esta noción trasciende el carácter de analogía a la que puede recurrirse para explicar o interpretar la actividad poética³. La literatura se define para el autor cubano básica y explícitamente por el juego, como lo declara a Rita Guibert en la entrevista de 1970⁴.

R. Guibert: -¿Juego como en interacción?

G.C.I.: -Juego como en juego. Para mí la literatura es un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejos del ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo. Siempre escribo para divertirme y después, si hay lectores que puedan leer lo que escribo y divertirse conmigo, junto a mí, me regocija que compartamos, a posteriori, esa diversión.

Están aquí presentes las notas que distinguen la actividad lúdica de toda otra conducta humana: la gratuidad, la creación de un espacio propio, la regulación, la autorrepresentación y la diversión como finalidad que puede ser compartida⁵. La afirmación del autor: “La literatura es un juego” indica una absoluta identidad entre ambas actividades y en tanto tal, la

literatura funciona como *sujeto* de la actividad lúdica, mientras que la función personal de Cabrera Infante como *jugador* resultaría de un abandonarse al juego, un ser arrebatado por el juego mismo. Reconocimiento que no supone automatismo alguno en la escritura porque no reenvía a la pura subjetividad sino que subraya más bien la fuerza emergente y celebratoria, a la vez, de la palabra-escritura. Esta condición lúdica de la escritura inhiere también a la configuración gráfica de la página impresa.

Concibo la literatura en función de la página, inclusive muchas veces no percibo exactamente el designio de una página, su designado diseño, hasta que está pasada en limpio. Inclusive, aun pasada en limpio esa página, no me doy cuenta del juego de sus componentes hasta que esa página está impresa, cuando aparentemente es ya demasiado tarde.

Por esta razón podemos afirmar que la página se constituye en el *espacio del juego* de la escritura pero no es ella la que establece los límites sino el orden del movimiento propio del juego -“su designado diseño”, el que desde el interior delimita el campo. La asimilación tan directa de literatura y juego autoriza también el reconocimiento de la racionalidad que rige ambas actividades. Porque la presencia del elemento aleatorio arrastra a su esfera la racionalidad poética. Sin embargo, tanto en la actividad poética como en la lúdica, se cumple un designio de configuración y de representación. De este modo, el texto concreta la función lúdica y es, al mismo tiempo, el *espacio* privilegiado en que tal juego se cumple.

Podríamos extender estas reflexiones a la consideración de toda la producción ficcional de Guillermo Cabrera Infante ya que en todas sus obras, tanto *La Habana* cuanto el texto mismo, configuran los espacios imaginarios en los que se resuelve una construcción poética de compleja elaboración, a través de la cual el autor rescata la memoria de lo entrañablemente vivido y juega y celebra el acto de poder escribir.

NOTAS

¹ Guillermo Cabrera Infante. *Tres Tristes tigres*. Barcelona, Seix-Barral, 1967. Citamos por esta edición indicando el número de página al final de cada texto transcripto.

² Nos referimos a La Habana como la ciudad perdida por el autor en virtud de que la versión definitiva del libro fue realizada en Madrid donde Cabrera Infante se exiliara, antes de instalarse en Londres, a raíz de su disidencia con el régimen castrista.

³ Tal el planteo de Alfonso López Quintás en *Estética de la creatividad*. Madrid, Cátedra, 1977.

⁴ Rita Guibert. “Guillermo Cabrera infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*”. En VV.AA.: *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid, Fundamentos, 1974, pp. 19-46.

⁵ En la peculiar relación de la actividad poética y la lúdica seguimos los desarrollos de Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4ª ed. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991. Hacemos propio, particularmente, su punto de partida en esta relación: “Cuando hablamos de juego en el contexto de la obra de arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte” (p. 143), en la medida en que este autor salva, en su consideración de la actividad poética, del subjetivismo al que fuera sometido por la modernidad.