

## Guillermo Cabrera Infante: reescribir un país

---

Karla Calvino Carbajal  
(Paris IV, Sorbonne Université, Francia)<sup>1</sup>

**Resumen:** En nuestro estudio analizamos *Tres tristes tigres* (1967), clásico de la literatura de Guillermo Cabrera Infante. Nos centramos en este texto como reescritura de la memoria de Cuba y de La Habana a partir de los siguientes aspectos: la memoria del habla, el habla como estructura narrativa, la memoria del lugar, de los cuerpos y finalmente la memoria como topografía. ¿De qué manera en esta obra Cabrera Infante reconstruye una memoria oral, física y corporal que le permite reescribir un país?

**Palabras clave:** Habla, Estructura narrativa, Cuerpo, Topografía, Memoria.

**Abstract:** In our study we analyze *Tres tristes tigres* (1967), a classic from Guillermo Cabrera Infante's literature. We focus on this text as it rewrites the memory of Cuba and Havana making use of the following aspects: memory of language and speech, speech as a tool for the narrative structure, memory of places, memory of the bodies and finally the use of memory as a topography. In which way Cabrera Infante rebuilds the memory of orality, of physical spaces and a bodies' memory that allows him to rewrite a country?

**Keywords:** Speech, Narrative structure, Body, Topography, Memory.

*Recibido:* 3 de abril. *Aceptado:* 17 de mayo.

En español, un proverbio nos advierte que “recordar es volver a vivir”. Pero en Cuba, la sabiduría popular parece verificarse con frecuencia.

El narrador cubano Eliseo Alberto lo explica mejor en su última entrevista audiovisual para el documental *En un rincón del alma* (2004), del realizador salvadoreño Jorge Dalton, cuando plantea que en Cuba se reescribió la historia del país a partir del

---

1. Licenciada en Letras (Literatura y Lingüística, especialidad en Estudios iberoamericanos) en la Universidad de la Habana, Cuba. Profesora Asistente de Literatura y Civilización latinoamericanas, así como doctoranda del Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de Paris IV, Sorbonne Université. Ha enseñado la lengua, la literatura y la historia de América Latina y el Caribe en Cuba, en México y desde el 2018 hasta la actualidad en Francia. También ha ejercido como gerente y coordinadora general de proyectos literarios y educativos iberoamericanos en sellos editoriales como Oxford University Press.

principio de que todo lo positivo y bueno se había creado después de 1959, borrándose con ello una vasta memoria anterior a esa fecha.

En las últimas décadas, recordar en Cuba no ha sido apenas una actividad cotidiana, sino, sobre todo, un modo de vida y de ver el mundo de los cubanos. Más que recordar, se trata de una manera de “estar”, en la palabra, en “cuerpo y alma” y en el espacio, a través de las distintas expresiones del recuerdo, entre ellas también la escritura. De acuerdo con Jacobo Machover, las tres grandes voces del exilio literario cubano: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, aglutinan en distintas poéticas esta vocación de recuerdo y reescritura de La Habana y de Cuba: “La memoria de un mundo desaparecido es el material básico de esa literatura. La búsqueda de un tiempo pasado es su meta. Los escritores cubanos exiliados han reivindicado su voluntad de recuperar aquel universo del que fueron despojados o que prefirieron abandonar” (Machover, 2001 12).

Esta lectura de *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, propone adentrarse en el célebre trabalenguas con que el autor cubano construye una memoria, una *topografía* del habla, del cuerpo y de los lugares de La Habana que tantas veces visita como parte del proyecto literario que reescribe el lado contradictorio y silenciado de un país.

La estudiosa y especialista en la obra de Cabrera Infante, Claudia Hammerschmidt describe el trabajo del autor cubano como una “escritura eco-lógica” que recicla los restos del pasado y transforma la obsesión de la isla y la ciudad perdidas, el “dilema escriturario” de la ausencia, “en un beneficio productivo” (Hammerschmidt, 2017 65). De acuerdo con Hammerschmidt, se trata de “la voz eminente del exilio cubano y uno de los autores contemporáneos más importantes de la literatura escrita en español”, para quien la representación de Cuba, el eterno retorno al paraíso perdido de su isla, es una “obsesión” y un “destino” (Hammerschmidt, 2017 7).

De modo que cavilaremos en la ejecución beneficiosa de este destino, de esta obsesión literaria por la memoria del habla, del cuerpo y de La Habana que Cabrera Infante reescribió en *TTT* y que vivió un año antes de 1959, después de haber venido desde 1941 de su natal Gibara hasta la capital habanera e iniciar en ella su carrera de escritor. Ya con tempranos altercados con el poder político cubano, cuando uno de sus primeros cuentos, “Balada de plomo y yerro”, publicado en la revista *Bohemia* en 1952, le valió una convocación de la policía batistiana por contener palabras obscenas en inglés, así como el pago de una multa y la asunción del seudónimo de G. Caín para sus publicaciones posteriores en el país (Machover, 2001 16).

## Una memoria del habla

Pero ¿en qué consiste la tan reclamada obscenidad, esa confrontación permanente con los márgenes y valores establecidos del lenguaje que para algunos hizo de esta una escritura obscena, censurable para otros, incómoda o difícil de pronunciar? El Diccionario de la Real Academia Española define “trabalenguas” como una “palabra o locución difícil de pronunciar, en especial cuando sirve de juego para hacer que alguien se equivoque”. Pero de qué manera la dificultad de pronunciamiento, el juego verbal que intenta que uno mismo u otro erre: ¿acaso el autor, el narrador-personaje, el lector?, ¿ninguno?, ¿o los tres?, ¿acaso tigres? y ¿en qué sentido tigres?, ¿en qué medida esa dificultad de pronunciamiento puede ser el motivo y la poética que titulan *TTT*?

Esta dificultad de pronunciamiento podríamos leerla como el reto del autor por encarnar una memoria viva del habla de su país. Una dificultad que se manifiesta en dos sentidos: 1) por el hecho de encontrarse fuera de Cuba, en el exilio, y 2) por la misma condición del escritor ante una problemática moderna y literaria, el convertir el lenguaje en el sujeto de la escritura y transformar ese sujeto en un habla abierta, antidogmática y viva como lo es la palabra en la memoria del hablante que habla y lee y en la memoria de este escritor que habla y escribe: sí, al mismo tiempo, el escritor que habla y escribe. Cabrera Infante esclarece sus ideas al respecto en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal: “Pero yo creo que la trama específica del libro [*TTT*] es más restringida o estricta que la región; yo creo que esa trama es oral. Es decir, la palabra y la palabra hablada (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 55)”. “Tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guagüero,<sup>2</sup> porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un guagüero y un escritor” (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 57).

De esta dificultad de pronunciamiento convertida en reto, el autor previene desde las primeras páginas de la novela: “El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba”, con acento en el “habla de los habaneros y en particular en la jerga nocturna”, frente a los que la escritura no es otra cosa que “un intento de atrapar la voz humana al vuelo”, en páginas que “se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta” (Cabrera Infante, *TTT*, 9).

Ya en el Prólogo de la novela, el habla de Cuba se expresa en su contexto y uso históricos, en los juegos verbales del presentador de *Tropicana* que transita entre el español y el inglés (ocasionalmente también hacia el portugués). Este personaje maniobra las simpatías de sus interlocutores nacionales y extranjeros, y claro, norteamericanos, para un país que desde 1902 tiene una relación de tutela política con los Estados Unidos. “*Showtime!*”(15), abre el presentador a manera de prólogo o más bien de

---

2. Guagüero (coloquialismo, Cuba): chofer de ómnibus.

soliloquio típico del teatro grecolatino, el cual sirve de presentación de buena parte de los personajes que “aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción” (9) y con seudónimos que aluden al vasto espectáculo de la sociedad y la cultura cubanas de los años cincuenta.

Es interesante notar que estos personajes “fccionales” lo son propiamente como miembros del público que contempla el espectáculo de *Tropicana* y que el presentador saluda. Ya la primera escena de la novela podría reforzar esta idea de la escritura de *TTT* como memoria viva donde las “personas reales” cobran una nueva existencia como público de su pasado, con toda la dureza e ironía que puede implicar ser público y no ente “real” y de cierto modo “activo” de su pasado. O más bien, estos personajes-*personae* cobran una nueva existencia porque tienen esta segunda oportunidad de hablar en la literatura, de pronunciarse en el presente y el futuro de su cultura y su país, dadas las dificultades para hacerlo en la realidad interna de la isla.

El propio Cabrera Infante catalogó esta obra como una “galería de voces” (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 58) que se expresa en la confluencia de una multiplicidad de estos narradores-personajes que hablan desde la primera persona singular o plural, o bien desde una tercera persona que narra hechos donde se involucran otros personajes. Lo hacen desde una diversidad de variantes lingüísticas, de recursos orales, de géneros, de estilos y formas literarias.

Comenzando por el prólogo-soliloquio del presentador de *Tropicana*, para continuar con lo que sería el primer capítulo de “Los debutantes”. En este, el lenguaje y la narración adquieren las formas del chisme picaresco e infantil –y no tan infantil– de personajes, como la amiga de Aurelita, de la correspondencia de Delia Doce para su amiga Estelvina, de las descripciones del jefe empresarial desde la perspectiva en contrapicado de Arsenio Cué, de la marca solariega y popular de los diálogos de Eva Longoria y su amiga Livia o de lo narrado por Magalena Cruz, de las fotografías verbales de Códac con sus prolíficas descripciones de los cuerpos femeninos.

En todos ellos, la “escritura oral” de *TTT* ultraja y omite la puntuación escrita tradicional, repite una y otra vez los mismos sucesos de la misma historia, violenta la ortografía o más bien intencionalmente la desconoce como lo haría, no de manera intencional quizás, el habla “natural” de sus personajes (lo hace incluso a la hora de referir el nombre del presidente cubano antes de 1959: Fulgencio). Entrelaza lo dicho y lo relatado con las canciones populares al igual que lo hacen al hablar los cubanos. Reproduce las notas periodísticas de revistas sociales para describir al senador y hombre de negocios Viriato Solaún y Zuleta, y más. Veamos por ejemplo cuando el narrador-personaje da cuenta incluso de los registros formales de la lengua con que se simulan las relaciones de sumisión-autoridad para pedir un aumento de sueldo a un jefe de empresa:

Hablé con la construcción gramatical exacta para producir en el castellano la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada. Pero no hubo respuesta. No inmediata. Ése es el secreto de los grandes hombres. De los pequeños grandes hombres también. Conocen el precio y el valor de todo, aun de las palabras. Y del silencio, como los músicos. Y de los gestos. Como los actores o los budistas. (Cabrera Infante, 55)

De manera que los narradores-personaje de *TTT* ejecutan en su “habla-escritura oral” todo lo anterior y más porque, a través del humor, de la parodia y de magistrales juegos o recomposiciones de palabras muestran una relación amplia y creativa con la cultura de Cuba y del mundo. Ahora analicemos de qué forma Guillermo Cabrera Infante renueva no solo el habla y la escritura, sino también la estructura narrativa de su historia.

### **El habla como estructura narrativa**

Podríamos afirmar que la estructura narrativa de *TTT* tiene algunas de sus bases en la del teatro clásico: 1) soliloquio para la presentación de los personajes, 2) desarrollo de la acción que de manera notable comienza con un primer capítulo, *Los debutantes*, en el que abundan los personajes femeninos como en las protagonistas del texto clásico de *Las Suplicantes* de Esquilo y 3) epílogo, con una forma combinatoria entre el monólogo y el flujo de conciencia que da voz a una especie de tragedia inexpresable donde podrían estar confluyendo las voces múltiples, libres y fragmentarias de los personajes de esta obra, genuinas voces del recuerdo.

Sin embargo, por otro lado, se trata de una novela que parece desestructurarse, desestructurando con ello la lógica de la narrativa escrita tradicional para convertirse en lo que el propio Cabrera Infante caracterizara como una “trama oral” (Rodríguez Monegal, 1969, 55). Mucho se ha analizado la presencia y la utilización central de la oralidad en *TTT*. Una de las aproximaciones más seductoras y creativas al tema es la de Claudia Hammerschmidt quien analiza el trabajo con la oralidad en *TTT* como una especie de mentira verosímil o ficcional de la novela, “mentira” que comienza a hilarse desde la nota de “Advertencia” que abre sus páginas.

En un momento de su análisis la especialista alemana en la obra de Cabrera Infante insiste en “la evidente escrituralidad de *Tres tristes tigres*”, es decir, en las marcas literarias, de trabajo desde la escritura en sus parlamentos supuestamente, ficcionalmente orales (Hammerschmidt, 2015, 143). Análisis como éste nos permiten en esta ocasión pensar no sólo en el lenguaje, sino también en la “estructura narrativa oral” de esta obra y cuánto la misma revoluciona y enriquece los modos de contar literarios.

*TTT* consta de siete momentos, partes o capítulos titulados. El título de cada uno, es decir, la propia palabra, es uno de los elementos fundamentales para que el lector se oriente en la trama y en las funciones a veces inasibles de sus distintas partes.

“Los debutantes”, para los personajes que inician el recuento plurivocal de la narración. “La casa de los espejos”, para introducir a Silvestre y a Arsenio Cué en el enredo de un disparo real y ficticio que se repite y retoma (como la propia leyenda de la casa de los espejos) hacia el final del libro. “Los visitantes”, con la visión de La Habana intrascendente y desestereotipada de Mr. Campbell –especie de alterego de Hemingway y del famoso personaje de las sopas de Andy Warhol–; una visión que se contrapone a la imagen idílica del país y de la ciudad que recrea el presentador de Tropicana en el “Prólogo” de la novela. “Seseribó”, el tambor ñañigo que simboliza en la mitología afrocubana la voz silenciada del que recibe el castigo de no poder hablar, titula una parte en que, como paradoja, se desarrolla la figura del bongosero Ribot o bien Eribó y se exploran las posibilidades de entrecruzamiento entre la palabra y las sonoridades en un ejercicio de representación verbal de la experiencia de sentir y hacer la música.

“Rompecabeza” es un momento central de la novela para la ejecución de los experimentaciones con el habla de Bustrófedon, personaje que padece una enfermedad o mal que consiste en los constantes juegos verbales, las recomposiciones de palabras, la poesía visual, la representación en imágenes o ilustraciones de las acciones narradas, los caligramas, el cruzamiento entre letra, matemática, cabalística, numerología y más de todo lo que se ejecuta a nivel de lenguaje en este capítulo y a lo largo de *TTT*.

“La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos años antes –o después” trae el recuento de este hecho a través de la reescritura paródica de los estilos de los grandes autores cubanos de los siglos XIX y XX: “Los hachacitos de rosa”, de José Martí, “Nuncupatoria de un cruzado”, de José Lezama Lima, “El indísime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua”, de Lydia Cabrera... (Ya el “antes” y el “o después” de ese título indican una imprecisión para marcar el tiempo, un desinterés por la datación cronológica y por las estrategias de la narración habituales de la historia oficial que podemos verificar como una constante de estilo a lo largo de *TTT*).

Con “Algunas revelaciones”, tras la muerte de Bustrófedon por el mal de la palabra, se produce un momento importante de revelación o descubrimiento de la voz autoral en la forma de un manifiesto o poética donde “el maestro diseñador de los obstáculos literarios” comienza enfrentándose a la consecución de varias páginas en blanco, para continuar con dos versiones como palíndromos del mismo texto escrito al derecho y al revés, y proseguir con las listas paródicas de los grandes “pro-y-contra-nombres” de la cultura cubana y universal (“Alicia Alonsova”, “Vincent Yahoooman”, “Presócrates”) (301-302), desacralizando con ello estos “cuerpos divinos” y llegando incluso a la propuesta

de una liberación no sólo en la forma, sino en el significado a partir de “una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor” (299).

Finalmente “Bachata”, juego verbal entre la composición musical popular, el nombre de Bach y el término que en el habla cubana denota ‘un relajó o fiesta’, viene a cerrar este largo viaje del tiempo perdido, o quién sabe, bien aprovechado, de Cué y Silvestre por la vida nocturna de los bares, cabarets, casas, barrios populares, calles de La Habana con un diálogo de contrapunto entre los dos personajes que ha sido también leído como el contrapunto entre las ideas literarias del propio autor (Machover, 56). Se trata precisamente de ideas sobre la posición central de la memoria en su literatura, acerca de lo que llama “literatura aleatoria”, “Obra Maestra Posible”, “Obra Maestra Total”, “libro-pistola” y más, que es necesario disfrutar y confrontar con la lectura de *TTT*.

Por si fuera poco, a todo lo anterior se intercalan once escenas donde una mujer recuenta sus sueños a un psiquiatra, una mujer que se desdobra en distintas voces femeninas posibles: la de Vivian Smith-Corona, la de Magalena Cruz, la de Aurelita o bien la de la amiga de Aurelita, así, sin nombre definido. El desdibujamiento de la identidad del narrador-personaje y las imprecisiones narrativas de voz, nombre y tiempo son otros de los aspectos donde la memoria y el habla encarnan su carácter fragmentario e inexacto en esta obra de Cabrera Infante. La historia de ascensión a la fama y muerte en México de la cantante Estrella agrega a las once escenas anteriores, otros ocho apartados titulados “Ella cantaba boleros”.

Todo esto arma el complejo “póker narrativo” (Cabrera Infante, 479) de una obra donde la lengua española es desarticulada en una batalla de fuerzas entre distintas formas, voces, estructuras narrativas y significados. La literatura es también una pujanza entre tales fuerzas y entre las propias voces y estilos autorales. El escritor ejecuta, a la vez, esta batalla por enunciarse en el juego de poderes de un gobierno, un país, una circunstancia histórica. Esta circunstancia adquiere una dimensión particular en el caso de Cabrera Infante y de los escritores cubanos del exilio desde los años sesenta hasta los noventa, como mencionamos al principio de este estudio.

En este pujante póker narrativo de los recuerdos y la memoria quien gana es, sin dudas, la literatura. Como memoria del habla de un país, *TTT* parece vencer hasta nuestros días un reto de gran maestría literaria. En primer lugar, revoluciona los límites del español escrito a través de la experimentación con el habla de un país. Se trata de una entre otras excepciones literarias en que la palabra oral parece imponerse ante las formas tradicionales del lenguaje escrito. En segundo lugar, *TTT* revoluciona no sólo el sistema de la literatura cubana, sino de la literatura escrita en español. Y finalmente, con esta novela Cabrera Infante asume el reto de crear, desde la memoria del habla de una isla,

todo un idioma de nuevas posibilidades para la literatura. Al explicar la razón científico-médica de las destrezas lingüísticas ejecutadas por Bustrófedon, el narrador aclara que se trata de “un nudo en la columna vertebral, algo, que le presionaba el cerebro y le hacía decir maravillas y jugar con las palabras y finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo” (247).

### **Una memoria del cuerpo (o un cuerpo para la memoria)**

El cuerpo, sobre todo el cuerpo femenino, es un motivo que atraviesa buena parte de la obra de Guillermo Cabrera Infante. Otros aspectos de su escritura se transforman o evolucionan en direcciones variadas, pero el cuerpo, en *TTT* y otros de sus textos, vino con este autor para quedarse.

En 2017, la edición de *TTT* por Seix Barral incluye parte de los expedientes de censura que acompañaron los intentos de publicación y las versiones en que se desdoblaron *Vista del amanecer en el trópico* (primer título y primera versión de esta novela en 1964) y *TTT* (1967) a lo largo de los años. Estamos ante un libro que no sólo crea a partir de una experiencia del lenguaje y de la narración fragmentarias como la memoria, sino que tuvo una existencia editorial sometida a muchas incomprendiones y fragmentos.

Se trata de 22 cortes al texto original que en estos expedientes se explican como el resultado, una vez más, de la obscenidad de la novela. Para el censor, una obscenidad en buena parte debida sus “groserías”, “frases soeces”, su “pornografía” en la representación del cuerpo (532).

Una vez auscultado el cuerpo de la palabra, el fotógrafo Códac es de las primeras voces en retratar el cuerpo de la mujer como lo seguirán haciendo Silvestre y Arsenio Cué. Son diversas las formas de ese cuerpo femenino y no sólo consisten en las distintas corporeidades de la belleza, sino de la seducción, del deseo y de la atracción explícita, sexual, carnal.

Descubrir el personaje y el cuerpo de la cantante Estrella es uno de los momentos de expresión cumbre de ese deseo. A Estrella se le retrata con una descripción plurivocal como las propias narraciones de *TTT*, donde se contraponen el deseo del narrador-personaje Códac y las repulsiones de otras miradas y voces hacia esa “mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo”, de aquel “efecto total” de una “belleza tan distinta, tan horrible”, de “aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música”, de “la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros”, “de la prima de Moby Dick, La Ballena Negra”, de la “salvaje belleza de la vida” (71-72).

El carácter vívido de esta memoria del deseo, de esta apropiación del cuerpo en la palabra y la imagen, podría orientarnos hacia el sentido de la recurrencia de lo corporal en *TTT* y buena parte de la literatura de Cabrera Infante. Por ser el cuerpo algo concreto, vivo y material, no un estado ni una nostalgia, sino una existencia y una experiencia. El cuerpo femenino como portador de una memoria siempre presente, es decir, como responsable de la corporeización viva del recuerdo, de la memoria de un individuo, de un país, de un continente, de una cultura. Por ejemplo, desde la perspectiva de Códac:

la rumbera sin nada debajo, Oliva, se llamaba, se llama todavía por Brasil, ya sin pareja, suelta, libre, ahora, con la cara de niña terriblemente pervertida increíblemente inocente también, inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a mis ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida, frente a mis ojos y yo sin una maldita cámara... (74-75)

Otra estrella del mundo de las revistas sociales, de la música y de la vida nocturna de la isla, Cuba Venegas, permite la confesión de este deseo de apropiación del cuerpo de una mujer como la apropiación del cuerpo de un país: la isla del autor. Una isla que, el narrador confiesa, está en todas sus descripciones y palabras porque es una manera de ver, una expresión de ese “ser” y “estar” de los cubanos en un país que quizás exista más en la memoria porque sólo en ella se le puede ver y poseer en algo más próximo a la totalidad:

Dije que este cuento no tenía que ver con Cuba y ahora tengo que desmentirme porque no hay nada en mi vida que no tenga que ver con Cuba, Venegas. Esta noche de que estoy hablando yo había ido al Sierra con el pretexto de oír a Beny Moré que es un pretexto muy bueno, porque el Beny es muy bueno, pero en realidad yo había ido a ver a Cuba y Cuba («la prieta más hermosa que ojos humanos vieron», dijo Floren Cassalis) es para los ojos lo que es Beny para el oído: cuando se va a verla hay que verla. (115)

Como abordamos antes, *TTT* revoluciona el lenguaje, la narrativa y el pensar literarios. Es una de esas escrituras excepcionales que comportan a la vez un idioma, una estructura narrativa y un manifiesto literario propios. Podríamos decir que lo mismo sucede con la representación del cuerpo.

Confrontarse a autores claves como Marcel Proust en este ejercicio de transgredir el cuerpo, el espacio y el tiempo a través del acto de recordar, pareciera ser por tanto inevitable. Tras describir la espalda de una mujer, descubierta por el escote de un vestido negro de satén, el narrador-personaje de *TTT* reflexiona:

*Aquella espalda (esta espalda porque la veo ahí o, en el decir de la gente, la tengo ahí como si la estuviera viendo), esa/esta espalda, aquella esta espalda de la mujer, de la muchacha que fue el amor fugaz, inútil –¿no volverá?– no creo que vuelva. No hace falta. Volverán otras, pero aquel momento (la espalda descubierta por el escote negro, el vestido de satén de noche, [...]) no volverá y eso es exactamente lo que hacen preciosos momento y recuerdo. Esta imagen*

me asalta ahora con violencia, casi sin provocación y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni madelenitas en el té ni fragancias del pasado ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y nocturna y nos fractura la ventana del presente con un recuerdo ladrón. (343-344)

El cuerpo femenino, su descripción para algunos obscena, impúdica, es de esta forma otro ejemplo de la concreción y la actualización presente, viva, *ad aeternum* de la memoria. Porque recordar el cuerpo nos transporta por lo general al hoy. Porque, en su impudor, el cuerpo es una memoria no controlable, irreprimible, así como un deseo común entre tantos individuos, espacios y tiempos, es la “ley de gravedad misma”, en los términos de Cabrera Infante, del espacio y el tiempo (344).

### **Una memoria del lugar (o un lugar para la memoria)**

Si *TTT* le ha dado a la memoria de Cuba un idioma y un cuerpo, su ciclo no podría cerrarse sino con la memoria de un lugar. Ese lugar es La Habana, una presencia omnisciente en la obra del autor. En las palabras de Jacobo Machover:

La Habana es el tema principal de *Tres tristes tigres*, el punto de unión entre todos los relatos incluidos en la novela. Está presente en cada momento, en su vida nocturna, en su lenguaje particular, en su música y en sus olores. Es la razón de ser de sus personajes, una necesidad vital para todos ellos. (Machover, 48)

Desde una lectura contemporánea, *TTT* permite recorrer buena parte de los bares, cabarets, cines emblemáticos y lugares de La Habana que en varios casos no continuaron existiendo después de 1959. A partir del mismo multiperspectivismo que caracteriza la narración y la descripción de los cuerpos femeninos, los narradores-personaje de la novela proceden a la visualización de esta Habana que no sólo el autor reconstruyó a partir de la memoria en los años sesenta, sino que una determinada generación de cubanos ha continuado reconstruyendo, como ejercicio cotidiano, después del proceso histórico de cambio que a partir de 1959 constituyó lo que es la hoy mítica noche y vida cultural habanera: los cines Alkazar, El Majestic, el Verdún, el cabaret Montmartre, el Sierra, la acera del Louvre, gran parte de los establecimientos que se concentraban en la céntrica calle de la Rampa del barrio del Vedado, entre otros.

El propio Jacobo Machover sintetiza muy bien esta representación de La Habana desde la percepción externa de los personajes, en una combinación entre la foto fija y el movimiento –sobre todo en el caso del espacio descrito a partir de la perspectiva de Arsenio Cué y Silvestre desde el automóvil con que recorren las calles habaneras–. Una Habana contemplada en el mar, en el recorrido directo y preciso o no de esas calles, en la contraposición de la visión idílica del cabaret con el punto de vista desmitificador de Mr

Campbell, yendo “de la totalidad al detalle” (Machover, 51-52), recuperando tantos los olores como los sonidos de la ciudad, las canciones populares, la percepción sensorial y subjetiva que, a través de la memoria, el autor revive en la experiencia “ficcional” de sus personajes:

El ritmo del relato puntúa la aparición y desaparición fulgurantes de lugares y calles. [...] La memoria sólo conserva sensaciones imprecisas. Insiste en los sonidos y en los reflejos, en la música y en las palabras, en los sentimientos ocultos, sin tener que recurrir [siempre] a la foto fija, la que queda eternamente grabada en la conciencia, en el recuerdo y, a pesar de todas las denegaciones de Guillermo Cabrera Infante, en la nostalgia. (Machover, 48)

La relectura de esta memoria de un lugar que es también *TTT* le otorga actualmente, a la luz de la pérdida o la transformación progresiva de esos diversos espacios de la ciudad, su carácter testimonial:

La vida contada por G. Cabrera Infante ha cobrado desde entonces un carácter testimonial, al mostrar la efervescencia musical nocturna y esos antros cuyos nombres evocan épocas pasadas, lo que no era, para nada, el objetivo inicial de esas ficciones. Pero ficción y testimonio acaban confundándose en la obra de Cabrera Infante, que se ha vuelto cada vez más crítica y comprometida. (Machover, 56)

### **Reescribir un país: la memoria como topografía**

En *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), Paul Ricoeur contrasta y reflexiona en torno a lo que denomina la “*mémoire corporelle*” y la “*mémoire des lieux*”. Como parte de esa contraposición, el pensador francés que consagró buena parte de su vida y obra al tema de la memoria, plantea: “Les lieux «demeurent» comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles” (Ricoeur, 56).

Con *TTT* parece que se concilia o refuerza esta contradicción cuando las voces orales se quedan en la escritura: “habitan”, “viven”, “morán”, “demeurent”, mientras son los lugares los que progresivamente desaparecen o vuelan, “volent”, “s’envolent”.

Este es, entonces, el sentido de una memoria como topografía, como la manera de recuperar, de apropiarse, de no dejarse quitar o perder una memoria: un sitio en el mundo o una identidad en la forma de palabras, de cuerpos y de un lugar. ¿Sería entonces *TTT* nada menos y nada más que esta obra maestra que logra realizar buena parte del potencial de un habla en la forma de una grafía?, ¿que consigue otorgar una grafía literaria para un *topos*, un lugar: el de la memoria? Y al final, ¿cómo y por qué, como se titula este análisis de la obra de Cabrera Infante, se ejecutaría la reescritura de esa topografía literaria como reescritura de un país desde *TTT* y hasta nuestros días?

En su nota a *TTT*, titulada “Lo que este libro debe al censor”, la cual fue publicada como prólogo a la primera versión íntegra de la novela por la editorial Ayacucho en Venezuela en 1990 y más tarde reeditada por Seix-Barral en 1994, Cabrera Infante se dirige al “lector librepensador” para aclarar, entre otras ideas, algunos aspectos de este libro considerado “en su día obsceno, moralmente objetable y políticamente condenable” (511). Precisa Cabrera Infante sobre el carácter “apolítico” de este texto:

De hecho no hay libro más apolítico –que es lo que lo ha hecho tan político–. Es un libro censurado en una parte del globo y prohibido en otras simplemente porque su autor, y no el libro, está en el *Index Prohibitorum Authorum*. Mi libro, como prometía y nunca cumplió Isadora Duncan, es mi vida. Pero mi vida no es mi libro y no deben tomarse las diversas voces cubanas que lo integran como la mía propia. Pero mis censores pensaban, piensan todavía, otra cosa. (512)

A la obsesión de su censor por eliminar o poner el término “senos” en lugar de la palabra “tetos”, a su obsesión por convertir la censura en “cesura, cirugía nada estética. Es tética” (516), Cabrera Infante responde con una especie de “agradecimiento” paródico a lo que el autor supo convertir, como plantea Hammerschmidt, en “beneficio productivo”, en materia para la creatividad. Dice Cabrera Infante sobre la eliminación por parte del censor de veinte líneas del monólogo de la loca que cierra *TTT*:

Cuando mi editor americano me preguntó si no quería restituir también todas las líneas que iban, como quien dice, después del final, le dije que no, que ésa era la mejor labor de edición que había visto nunca: mi censor convertido finalmente en creador. ¡Ah mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro. (516)

Guillermo Cabrera Infante con *TTT* transforma en “beneficio productivo”, en revolución literaria, la necesidad de recuperar una memoria desde el exilio y a partir de diversas circunstancias de censura, así como la voluntad de luchar contra el olvido, de ser lo que somos viniendo desde el pasado hacia el presente y el futuro a través de la urgencia eminente, sentida ya por varios artistas que reciben el legado de *TTT*, de reescribir, y no solo, la memoria y la historia de un país.

## Bibliografía citada

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Seix Barral, Barcelona, 2017.

Hammerschmidt, Claudia, editora. *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante: homenaje a su obra “casi completa”*. Estudios culturales de Latinoamérica y el Caribe 1. Potsdam, Deutschland: INOLAS Publishers Ltd, Londres, 2017.

---. “«Mi genio es un enano llamado Walter Ego»: estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante.” N° 60, Iberoamericana [u.a.], Madrid, 2015.

Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Oberta. Literatura, Universitat de València, Valencia, 2001.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Seuil, Paris, 2000.

Rodríguez Monegal, Emil. “Estructura y significaciones de Tres tristes tigres.” *Sur*, N° 320 (1969). [www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir\\_rodriguez\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/sur/sur\\_320.htm](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/sur/sur_320.htm).

---. “Guillermo Cabrera Infante.” (Entrevista). *El arte de narrar: diálogos*. Monte Ávila, Caracas, 1977.