



**LEER, ESCRIBIR, REESCRIBIR. FRAGMENTO Y TOTALIDAD EN  
VISTA DEL AMANECER EN EL TRÓPICO DE CABRERA INFANTE \***

Celina Manzoni  
(Universidad de Buenos Aires)

**Resumen.** Bajo un título solo en apariencia inocente, *Vista del amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante publicado por primera vez en 1974, sigue siendo, pese a una hasta cierto punto reciente reedición (1998), una escritura casi secreta y no solo por razones editoriales. Como las rimas infantiles, las adivinanzas, las jitanjáforas y muchas formas de la poesía popular, sus párrafos breves, el carácter fragmentario, la profusión de espacios en blanco y un lenguaje despojado disimulan la heterodoxia de un texto distanciado de las leyes genéricas, construido mediante un intenso proceso de lectura, escritura y reescritura atravesado además por la biografía del autor, en muchos tramos inseparable de la biografía de la revolución cubana. Un relato cruzado por la violencia de un gesto narrativo que realiza, que *hace* en su estructura, la violencia que *dice* la historia.

**Abstract.** Under a seemingly innocent title as *Vista del amanecer en el trópico*, by Guillermo Cabrera Infante, this novel that was published in 1974 remains, despite a quite recent reissue (1998) an almost secret writing and not only for editing reasons. As childish rhymes, riddles, *jitanjáforas* and many forms of folk poetry, this novel is composed by short paragraphs, a fragmented nature, a profusion of spaces than hide the heterodoxy of a text that is far from the rules of the genre. It was built by an intensive process of reading, writing and rewriting, also influenced by the author's biography and the biography of the Cuban revolution. A story crossed by the violence of a narrative gesture that *makes* in its own narrative structure the same violence that the story *is telling*.

**Palabras Clave.** Guillermo Cabrera Infante, Reescritura, Fragmentación, Heterodoxia

**Keywords.** Guillermo Cabrera Infante, Rewriting, Fragmentation, Heterodoxy

\* Reelaboración de un artículo con el mismo título publicado en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura – Journal of Literary Criticism and Culture*, número/number 7, july 2002.

### 1. Estrategias de articulación del relato

En *Vista del amanecer en el trópico* es posible reconocer estrategias de escritura que, apelando a la configuración de espacios de silencio y vacío, de porosidades y quiebres, dibujan un mapa en el que, mediante una reposición y confrontación de saberes, es posible deslindar zonas que permiten una lectura sesgada de la historia de Cuba. El texto despliega un sucedáneo de narración histórica en 99 fragmentos enmarcados por dos (el primero y el último), en los que, a diferencia de los anteriores, el elemento predominante parece ser la pura naturaleza. Una articulación que permitiría operar a partir del supuesto de una separación nítida entre naturaleza e historia si no fuera porque el texto mismo lo quiebra, por lo menos, en dos instancias. Una se verifica en el interior de la serie que provisoriamente llamamos histórica con una irrupción inesperada pero también problemática de la naturaleza: «La sierra no es un paisaje» (Cabrera Infante, G. 1998: 112). Otra se realiza en el nivel paratextual con el epígrafe y la doble dedicatoria: «A la memoria del comandante Plinio Prieto, fusilado en septiembre de 1960. Al recuerdo del comandante Alberto Mora que se suicidó en septiembre de 1972» (Cabrera Infante, G. 1998: 7).

Ya en la apertura, la prepotencia violenta de la historia niega la imagen propuesta por el título; irrumpe la polisemia: «vista» no aludirá ya a la imagen bucólica del trópico, un modo de percepción espacial, y en consecuencia cultural, acumulado en siglos de crónicas de viajeros más o menos ilustres o mentirosos que inició Cristóbal Colón, que continuaron literatos, ensayistas, grabadores, pintores y fotógrafos y que, de manera casi degradada, consolidó la industria turística. Parece más pertinente otra acepción esta vez originada en el vocabulario forense: «Conjunto de actuaciones llevadas a cabo en una causa». Un sentido que en la cultura política del fin de siglo ha estado, cada vez más, asociada de manera inextricable a la memoria y el recuerdo de los crímenes del Estado contra los ciudadanos.

Refuerza este sentido de enjuiciamiento el epígrafe de Goya: «Si amanecemos vamos». Por una parte remite a la semántica propia del *Capricho* número 71 que ironiza sobre el carácter retrógrado de los procesos de brujería llevados en España por la Inquisición, pero también a la de toda la famosa colección de 80 grabados cuya relación con la literatura satírica y con la crítica ilustrada de la sociedad ha sido reiteradamente señalada (1999). Desde otro punto de vista, la sintaxis de los *Caprichos*, una serie de láminas independientes en la que cada una realiza la combinación de imagen y texto, resulta iluminadora para el análisis de los fragmentos que constituyen la colección del libro de vistas que se llama *Vista del amanecer en el trópico*.

Si un referente genérico del texto es el tipo de ficción que se ha convenido en llamar *histórica*, es decir, un relato implícitamente tensado entre el orden de la «invención» y el orden de los hechos, *Vista del amanecer en el trópico* tiende a desmentirlo en tanto su carácter fragmentario lo distancia del conjunto organizado que la sociedad legitima como característico de la ciencia histórica. La elección del fragmento como estética no solo provoca la ruptura de la continuidad y el abandono o, por lo menos, la desvalorización de la causalidad y de la completud como valores en sí, sino que, al eludir la centralidad, el orden legitimado por el discurso de la historia, se constituye en un gesto de ruptura, de acuerdo con Omar Calabrese (1987).

El texto va organizando una heterogeneidad de saberes plurales mediante una práctica de escritura y reescritura que se combina según variables diversas en el interior de cada uno de los fragmentos. Si el carácter espacial de la escritura crea el sentido al consignarlo, según la conocida fórmula derrideana, se podría decir que la reescritura satura esa mecánica de ocupación del espacio operando como exceso. Las operaciones de reescritura en este texto: corrección, reinterpretación, traslado, traducción tenderían no solo a duplicar el carácter espacializador de la escritura sino que, por su expresividad, llegarían a modificar la tradicional relación con el espacio en blanco. Se intensificaría así uno de los sentidos que Jitrik le atribuye a la relación entre blanco y escritura: «el blanco se muestra, por la operación de la escritura que tiende a llenarlo, como infinito, siempre llenable, siempre imposible de llenar» (Jitrik, N. 2000:15).

Se reescriben fragmentos de textos históricos, de documentos, diarios y cartas; en el pasaje que va desde la lectura de esas escrituras tradicionales de la historia a su reescritura, se las corrige y de hecho se las contradice. En el concepto de corrección, como se lee en Thomas Bernhard (1983), la idea de interpretación se une con la de rectificación; se lee, se interpreta y se corrige no sólo en la materialidad de las escrituras sino en la inmutabilidad de los saberes canonizados. La relación de la literatura con el documento pasa a regirse por una heterodoxia que al acentuar su distanciamiento del referente afecta la forma del relato. La cita del historiador cubano Fernando Portuondo que inaugura el texto: «... la historia comienza con la llegada de los primeros hombres blancos, cuyos hechos registra», resulta de inmediato desplazada y negada por su reescritura: «Pero antes que el hombre blanco estaban los indios», que desemboca a su vez en una vindicación de los orgullosos caribes: «Sólo nosotros somos gente», traducción de «Ana carina roto», una contraseña atribuida a una lengua secreta (Cabrera Infante, G. 1998: 15-16). El texto desplazado –a otro espacio y otro tiempo– que es la reescritura, por su mera calidad reinterpretativa afecta, sin alardes, a escrituras consideradas fundantes, casi por definición. En otro

ejemplo: «En el grabado se ve la ejecución, más bien el suplicio» (Cabrera Infante, G. 1998: 17), el traslado que realiza la operación de reescritura convierte la legalidad, así sea relativa, de la *ejecución*, en el tormento casi clandestino del *suplicio*.

Se escriben y reescriben también fuentes orales: leyendas, anécdotas, refranes y dichos populares, fábulas, adivinanzas; testimonios grabados y algunas de las formas escritas destinadas casi inexorablemente a la desaparición, como los sueltos periodísticos o los graffiti.

DICE EL GRAFFITO, todavía conmovedor después de ciento cincuenta años:

Biba la independencia  
por la Razón ola fverza  
señor alluntamiento de trinidad  
yndependencia omuerte (Cabrera Infante, G. 1998: 34)

Recupera un procedimiento similar al utilizado en la viñeta 15 de *Así en la paz como en la guerra*, que, por estar referida a un momento histórico diferente, acentúa la convicción de que la violencia se constituye como repetición (Cabrera Infante, G. 1960)<sup>1</sup>. La situación de relativo aislamiento de ese último fragmento en el conjunto alternado de cuentos y viñetas, se intensifica por la audacia de un gesto inspirado en la reapropiación de lo que podría llamarse una escritura de riesgo: las inscripciones, las marcas, las huellas, los restos grabados en las paredes de una celda.

Hay una mancha en la pared, cerca del suelo –¿es sangre? La oscuridad no deja ver bien. En el techo hay telarañas, mugre, tal vez hollín. Las paredes están garrapateadas y, por entre las lagunas de la humedad, se pueden leer los letreros: «maMá tE QUiero muHo PRUdeNcio» [...]. «Biva, Cuva Lire!!!» [...] «Mami, no tengo miedo. Voy a morir y no tengo miedo» [...]. «HA LLEGADO EL TIEMPO DE LOS ASESI» ¿No adivinan ustedes la palabra que falta? Algo –y cunde una sospecha temerosa– le impidió terminar [...]. «Que alguien diga a mi mujer Fela que vive en Pasaje Romay 15 la habitación no recuerdo que su marido Antonio fue torturado y que murió como un hombre Antonio Pérez». *Hay un dibujo obsceno y una palabra encima, terrible: «Batista». Otro ha querido*

<sup>1</sup>Es un texto constituido por la alternancia de 14 cuentos y de 15 textos breves numerados a los que el autor llama «viñetas». En *Vista del amanecer en el trópico* los fragmentos no están numerados; para su identificación se cita por la oración inicial siguiendo el mismo criterio utilizado para la confección del índice del libro.

*describir las torturas y ha hecho un garabato.* Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan (Cabrera Infante, G. 1960: 200-201; los subrayados son míos)

Un ejercicio de lectura y reescritura de escrituras de los límites, fragmentarias, en el borde de la disolución y el silencio; dentro de las normas, o bien, al margen: vacilación en el uso de mayúsculas y minúsculas, la ortografía errada, el quiebre de la sintaxis, la borradura o, por el contrario, el exceso de los signos de puntuación. Una estética que recupera y eventualmente inventa escrituras de riesgo y en las que la violencia sobre el código de la lengua resignifica, reescribe la violencia de los códigos sociales. Y, en otra flexión, una polémica escondida: «Ellos son la verdadera literatura revolucionaria» (Cabrera Infante, G. 1960: 201).

Cuando un texto literario se apropia de una sintaxis y una ortografía descentradas o excéntricas –en relación con un centro del que se marginan– produce una fractura y un efecto momentáneo de suspensión de la percepción. El texto se propone como un palimpsesto, el pergamino en el que borraduras sucesivas escriben y reescriben no sólo procesos de apropiación y reapropiación de la cultura sino que tiran líneas, muchas veces momentáneamente interrumpidas, con las que construyen nuevos sentidos<sup>2</sup>. «Hay un dibujo obscuro y una palabra encima, terrible: ‘Batista’. Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato» (Cabrera Infante, G. 1960: 201). En dos líneas un procedimiento que será fundamental en *Vista del amanecer en el trópico*: la relación entre imagen y escritura junto con el laconismo de una viñeta que consiste en solo una frase: «¿En qué otro país del mundo hay una provincia llamada Matanzas?» (Cabrera Infante, G. 1960: 23).

Un nuevo tipo de escritura y de lectura: el asombro y la distancia provocan, por una parte, renuncia, y por otra intensificación interpretativa en un procedimiento que recuerda el gesto poético de Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:  
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»  
de Miranda de Ebro, padre y hombre,  
marido y hombre, ferroviario y hombre,  
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.  
Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!

<sup>2</sup> En el análisis de las parodias de *Tres tristes tigres* resultó muy reveladora la imagen del palimpsesto como metáfora de lo escondido (Manzoni, C. 1993).

Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!

«¡Abisa a todos los compañeros pronto!» (Vallejo, C. 1961b: 46)

La recuperación por la literatura de escrituras efímeras como la inscripción en la pared desnuda o, en otra tradición, la escritura con el cuerpo o sobre el cuerpo, resulta revulsiva no sólo por lo que esos textos dicen sino por lo que hacen, por su provisoriedad, por su apropiación indebida del muro, espacio público o privado, por su corporeidad herida. La reescritura de grabados, mapas o fotografías puede pensarse también como traducción, traslado de lenguajes, formas diversas de la memoria. La relación entre la construcción de la memoria y la fotografía ha sido estudiada por Arcadio Díaz Quiñones en el momento de la guerra hispanoamericana cuando el valor simbólico que adquiere el material gráfico, tanto en sus manifestaciones públicas como secretas le permite hablar de una «guerra interpretativa y gráfica» de extraordinarias consecuencias en la creación de tramas narrativas (2000).

Las imágenes de libros de vistas como, por ejemplo, *1898. Las fotografías cubanas*, una colección de 80 fotografías perteneciente a la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, despliega todas o casi todas las posibilidades: las típicas vistas en las que la figura humana se subordina al espléndido paisaje; fotografías escenificadas: retratos individuales de oficiales y retratos grupales de oficiales y soldados en los que conviven blancos, negros y mulatos; descalzos y calzados; fotos que transmiten el dinamismo de las cargas de la caballería mambisa; escenas cotidianas que parecerían desdramatizar el espacio bélico confiriendo a los oficiales españoles capturados por la cámara en una pose serena y relajada la sensación de que «hayan venido de vacaciones, no a matar y morir» y a los mambises, la «inmortalidad fugaz, casera, íntima» que parece característica de toda guerra popular (1998). Si la fotografía muestra y oculta, puede ser «de un curioso simbolismo» o construir el recuerdo, no siempre es imagen; se vuelve imagen por la escritura como, entre otros ejemplos, en «Está cayendo, detrás de la loma» (Cabrera Infante, G. 1998: 157): una imagen construida sobre la memoria, quizás infiel, de otras imágenes; distinta pero parecida a la fotografía del miliciano español tomada en 1936 por Robert Capa (1999).

Los libros de vistas (fotografías, grabados, pinturas o dibujos), el modelo sobre el que parece recortarse *Vista del amanecer en el trópico* al tiempo que lo ilumina, resulta sin embargo distorsionado, entre otros motivos, por el desplazamiento o más bien la sustitución de la imagen por la palabra escrita. Por el poder de la palabra, el relato ocupa el espacio de las imágenes ausentes; *dice* fotos, grabados, dibujos, anécdotas, otros textos, en general, detalles, pero *dice* también hechos históricos de los que se habla «a sotto voce» (Cabrera Infante, G.

1998: 77), hechos condenados al olvido por la historiografía oficial: «Hubo una revuelta de soldados negros»<sup>3</sup>.

Aunque cada uno de los fragmentos se presente como una isla, el conjunto se articula formando series o secuencias de variable extensión. La serie del descubrimiento y la conquista, la de la colonia, la de la Guerra Grande (1868-1878), y probablemente la de la Guerra Chiquita, la de la tercera guerra de independencia iniciada por Martí (1895-1898), la del período republicano con su secuela de levantamientos, promesas incumplidas, corrupción gubernamental, represión, genuflexión, demagogia y violencia urbana que culmina con el asalto al cuartel Moncada. Este episodio que se constituye como secuencia, y al que muchos historiadores no vacilarían en considerar como la línea divisoria que separa en un antes y un después la historia de Cuba, además de ocupar una zona central del texto, viene enmarcado entre dos fragmentos más largos que la mayoría de los que componen el libro y de carácter muy diferente entre sí, al punto que parecen realizar la relación cultura/naturaleza: «El hombre» (Cabrera Infante, G. 1998: 98-101) y «La sierra no es un paisaje» (Cabrera Infante, G. 1998: 112-114). A partir de allí alternan episodios y anécdotas de la lucha antibatistiana en la ciudad y en la sierra hasta el momento del triunfo con la entrada del comandante en jefe y sus compañeros en La Habana. Siguen fragmentos que narran instancias de la lucha interna en el proceso revolucionario, la represión de los opositores y eventualmente de los desencantados, episodios de la Lucha contra Bandidos, cuentos de escapados y relatos de prisioneros.

El carácter decididamente fragmentario y la elección del detalle, de lo nimio como proceso constructivo crean la ilusión de que lo sucesivo, sustentado sin embargo en una cronología, se ha roto. De manera paradójica, el registro de diversas formas de la violencia en todos los fragmentos, esa repetición en el interior de cada uno, funciona como interconectando las partes aisladas, y aunque deteriora el sentido optimista de completud de los grandes relatos, propone otro registro, que, si se quiere, defrauda una expectativa para proponer otra: la historia como violencia inacabable, ni necesaria, ni liberadora.

---

<sup>3</sup> Un análisis de este levantamiento de los mambises «de color» que habían participado en la guerra de independencia y de la represión que siguió en Helg (1995). La cubierta del libro reproduce la fotografía titulada: «Mayor General Pedro Díaz Molina a la carga».

## *2. Naturaleza, paisaje, escenario*

Un paisaje no es solo el espacio concebido como un conjunto armonioso y artístico, sino también toda representación de un espacio que la cultura ha enseñado a mirar como paisaje y a ver como artístico; una palabra ambigua que designa un espacio material y también su representación. No ya la naturaleza grandiosa e inabarcable que se impone a la mirada asombrada del viajero, sino su organización como relato que la visión vuelve inteligible. Todo hecho de naturaleza parecería destinado a ser finalmente convertido en paisaje; el mundo americano descubierto por los ojos entre velados y absortos de la cultura europea de los siglos XV y XVI, representado en diversas e incluso controvertidas combinaciones: utilidad, belleza, diferencia, semejanza; con el acento en la botánica, la zoología, la antropología y su correlato de usos y costumbres tampoco pudo sustraerse a una condición de paisaje que siglos posteriores, en un complejo y largo movimiento, naturalizaron: «El largo proceso histórico que lleva a contemplar –y transformar– la naturaleza en paisaje resulta una pieza clave para comprender las formas modernas de apropiación territorial» (Aliata, F.; Silvestri, G. 1994).

Cuando Antonello Gerbi escribe la historia de las disputas desatadas en torno a la interpretación y la representación de la geografía y la naturaleza del mundo americano, muestra la indisoluble solidaridad establecida entre naturaleza, historia e ideología (1985). Cabrera Infante, por el título del libro, pero sobre todo por el tono genésico del primer fragmento, «Las islas surgieron del Océano» (Cabrera Infante, G. 1998: 11), parecería entregado a la imposible representación de un mundo natural anterior a la mirada del hombre, un paraíso tropical en el instante de hacerse a sí mismo. Ya se ha visto de qué manera el texto desmiente desde su inicio el supuesto estado de inocencia de la naturaleza en el origen de los orígenes.

La irrupción de la Sierra hacia la mitad del libro, no solo vuelve a cuestionar de manera explícita la noción de naturaleza en estado puro, sino que también traslada la noción de paisaje a la de escenario en un gesto que, si por una parte recupera una modalidad específica de la cultura occidental (el paisaje denota un escenario y un espectador), por otra, en el contexto de este libro, remite a una definición desplazada de escenario como el lugar de la acción, la zona en la que se representa en este fragmento, una historia latente. Así, «La sierra no es un paisaje, es un escenario» (Cabrera Infante, G, 1998: 112), privilegiado como gozne sobre el cual gira el texto entre un antes (iniciado con la serie del Moncada) y un después, reenvía a otros fragmentos en los que se vuelven a cruzar naturaleza, paisaje y escenario. En primer lugar, a los textos



que abren y cierran el libro: respectivamente, «Las islas surgieron del Océano» (Cabrera Infante, G. 1998: 11) y «Y ahí estará» (Cabrera Infante, G. 1998: 197). Aunque presentados como pura naturaleza, no se los puede sustraer a su condición de escenarios de la historia: por el contexto en el que se inscriben, por las relaciones internas que establecen, por el carácter eternal (de temporalidad, entonces) del último, también por la metáfora que, para recuperar la noción de archipiélago, invoca la violencia de la sajadura. En el primero: «nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde» (Cabrera Infante, G. 1998: 11). Intuición que muchos años después formulará en toda su complejidad Antonio Benítez Rojo: «una isla que se ‘repite’ a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas multidisciplinares de insospechados diseños» (Benítez Rojo, A. 1989: iv).

En «El hombre», la pura musicalidad, la cultura como espectáculo, se superpone al espectáculo de la naturaleza y a la violencia para nada simbólica de la historia:

dejó que las notas se alargaran, alcanzaran el semitono, se detuvieran como en un melisma infinito, en un definido gorjeo y se extendieran más allá de las palmas, de las copetúas en flor, por sobre el incendio vegetal de los flamboyanes, reproducido en la puesta de sol, en el fuego cósmico que estallaba, se integraba y volvía a reventar tras las grandes lomas moradas, azules, negras -en un espectáculo increíble y único y gratuito, y que a nadie interesaba (Cabrera Infante, G. 1998: 98-99)

En el final de este fragmento, que realiza la estructura de un cuento, el personaje:

El negro volvió a tocar y volvió a cantar y volvió a reírse como tocó, cantó, rió antes de que llegaran los soldados, cuando [...] encontraron su música y su risa y su sorna, que seguiría allí, sin la menor duda, después del último soldado, después del último animal (o hombre) muerto y después del último jeep apurado o con miedo o con las dos cosas a la vez [...] (Cabrera Infante, G. 1998: 101)

Por el tono se vincula con el carácter de eternidad atribuido a la isla en el texto que cierra el relato: «Y ahí estará» (Cabrera Infante, G. 1998: 197), pero reinstala la complicada relación entre naturaleza, historia y cultura<sup>4</sup>.

«En el grabado se ve una cuadrilla de esclavos» (Cabrera Infante, A. 1998: 30): la historia desmiente, por la focalización de la mirada en los esclavos semidesnudos y descalzos, arreados a latigazos, el imaginario amable del paisaje caribeño que, sin énfasis, también se reproduce: «Detrás del grupo se puede ver una palmera y varios bananeros que dan al resto del grabado una nota exótica, casi bucólica». En otro fragmento, la palmera, la hoja de plátano o de cocotero, la sombra de un árbol vuelven a conectar la idea de paisaje con la de escenario en el que posan los insurrectos: “En el grabado publicado en Nueva York... » (Cabrera Infante, G. 1998: 48); una variante de la fórmula más frecuente, «En el grabado se ve».

La porosidad del texto –su carácter intersticial– la conexión interna de algunos de los fragmentos entre sí y con el título, juega entonces, con diversos sentidos, en general derogatorios de la imagen amable del trópico: «¿Es cierto que ningún arado se detiene por un moribundo?» (Cabrera Infante, G. 1998: 131). Ingresa la imagen del hombre arrojado al borde de la carretera por sus torturadores:

Amaneció como siempre. La luna se ocultó temprano y Venus se fue haciendo primero más brillante y después pálida, tenue [...] El cielo se hizo azul y luego regresó al violeta, al púrpura, al rojo, al rosa y más tarde fue naranja y amarillo y blanco al salir el sol (Cabrera Infante, G. 1998: 131)

### *3. Una desmentida irónica: vista del amanecer en el trópico. Las formas breves*

En un ensayo ya clásico, André Jolles, además de actualizar un inventario de las formas simples, analiza de qué manera su combinación conduce al desarrollo de formas literarias complejas (1972). Una hipótesis semejante fue formulada también por Víctor Shklovski quien postuló, mediante un detallado análisis, que en el origen de las formas nuevas podían encontrarse formas menores (1970). Según esta perspectiva teórica, la renovación de la literatura se

---

<sup>4</sup> En otra lectura, existiría la posibilidad de pensar ese fragmento último como un recurso similar al que estudia Shklovski (1970) en aquellos relatos que apelan a la inserción de descripciones de la naturaleza al final del texto para crear lo que llama «el final ilusorio».

realizaría por lo que Lerner y Mims llamaron en su momento, «rebarbarización» (1966). Un concepto que iluminaría también el interés de Blaise Cendrars o de Max Ernst por formas menores provenientes en gran parte del folletín, o la predilección marginalista de los surrealistas por un tipo de fotografías, cine, juegos y espectáculos de origen popular o el gusto de Borges por lo breve y aun lo ínfimo en su connotación de infame. Muchas de las innovaciones de las vanguardias jugarán con ese sesgo tendiente a la incorporación de formas de lo “bárbaro”, una estética que está en la base de muchos textos de Cabrera Infante de los años setenta y que en la actualidad es retomada con variantes originales, en general con una fuerte impronta desacralizadora, por algunos de los escritores tan innovadores en la literatura hispanoamericana como Enrique Vila-Matas (2000) y Roberto Bolaño (1996).

Si *Así en la paz como en la guerra* se construye en la tensión entre cuento y la forma breve que Cabrera Infante llama, en el prólogo a la primera edición, *viñeta*; si *Tres tristes tigres* combina fragmentos de todo tipo, variados juegos de palabras y las más clásicas formas breves: adivinanzas, relatos, leyendas, mitos, memorias, casos, encantamientos, rimas, acertijos, pero también cartas, diarios, diálogos, etcétera, *Vista del amanecer en el trópico* está construido mediante una serie de fragmentos, a los que la crítica ha llamado también *viñetas*, una designación que merece ser problematizada más allá de su relación heterodoxa con formas clásicas de la narración histórica (Álvarez-Borland).

Según los diccionarios, *viñeta* remite a los dibujos, en general pequeños, que ilustran una obra y que en su origen fueron estilizaciones de hojas de vid y racimos de uva, llamados en italiano *vignetta* y en francés *vignette*, nombre adoptado luego por el inglés. En su larga historia, una variante fueron las *viñetas historiadadas*: dibujos que mantienen relación con el tema del texto al cual ilustran. Enciclopedias de lengua inglesa proponen una variante por la cual *vignette* se vincula a formas breves de escritura, que en una de sus acepciones, el *sketch*, remite a ensayo o a cuento breve, y en otra, utilizada en música o en cine, sirve para denominar a un trozo o una parte dentro de una obra mayor. De lo que se deduce entonces, un sentido ampliado de *viñeta* como fragmento de una totalidad ya desvinculado del pequeño dibujo subsidiario del texto, texto en sí mismo mientras conserve la condición de fragmento dentro de un conjunto mayor.

Esta definición puede resultar productiva como acercamiento al uso de la *viñeta* en *Vista del amanecer en el trópico*. Mientras que la narración histórica tradicional en su persecución de un orden único, coherente e inteligible resulta de manera necesaria, monológica, el uso de la *viñeta*, del fragmento, al operar por dispersión, como las esquirlas de un cuerpo estallado, rompe la fluidez del

relato y abre una simultaneidad de perspectivas. Uno de los recursos con que Cabrera Infante desafía la convención genérica.

La estrategia del fragmento subvierte estatutos que como el de la heroicidad, son propios de la narración histórica, pero, mientras que los textos tradicionales condensan y concentran en el héroe la plenitud de los atributos del individuo egregio, en *Vista del amanecer en el trópico* la heroicidad se derrama en innumerables detalles de anécdotas curiosas, a veces ínfimas, que traducen tradiciones conservadas en la memoria popular, «microhistorias» que como en las investigaciones de Carlo Ginzburg (2000), parecen expresar mejor ese imponderable que condensaría el *espíritu* de una época. El borramiento de los nombres de los próceres pero no de las acciones heroicas que protagonizaron, los coloca en un plano de igualdad con los gestos de heroicidad de mujeres, soldados, campesinos, poetas, también innominados; como en el texto de Bernal Díaz del Castillo, la heroicidad se expande y democratiza. Pero, ¿cómo leer la elisión en prácticamente todo el texto, del nombre de la isla? *Cuba*, el nombre que se esconde y se subraya al mismo tiempo, estalla en el fragmento final, en el monólogo de la madre, que así como se repite una y otra vez, repite también el nombre susurrado. En «Todo comenzó por un americano» (Cabrera Infante, G. 1998: 168) aparece por primera vez el nombre de la isla. Se comprueba además una utilización, no demasiado profusa, del gentilicio: «cubano», «cubanos», «cubana» y en inglés *Cuban hounds* (Cabrera Infante, G. 1998: 24).

Algunas excepciones al borramiento de los nombres podría vincularse con la necesidad de trascender, una sed de fama que afecta a unos pocos personajes, en general artistas: músicos, poetas, fotógrafos. Cheo Prado, que «no quiso ser anónimo», autor de la foto de uno de los comandantes cruzada por su firma; Perucho Figueredo, autor de la canción que se convertirá en el himno nacional y a quien se nombra en el momento glorioso de la creación pero no el día en que es conducido al cadalso; a Juan Clemente Zenea no se lo nombra en su desgraciado regreso a la isla pero, irónicamente se recuerda que es fusilado en el Foso de los Laureles. La viñeta que cuenta su historia: «Era un poeta metido a revolucionario» (Cabrera Infante, G. 1998: 50) realiza una amplificación y a la vez un desplazamiento de la dedicada a Plácido, «Era un poeta» (Cabrera Infante, G. 1998: 33), a quien tampoco se nombra pese a que anhelaba una fama que solo parece haber conseguido gracias al poema que escribió la noche antes de su ejecución.

En este registro se destacan como excepción, casi al principio, el nombre del padre Las Casas, un intelectual que denuncia la matanza de los indios, en el final, el de Pedro Luis Boitel, dirigente estudiantil del movimiento 26 de Julio muerto en la cárcel: «Era el prisionero de Estado número 2717 y estaba recluido

en un calabozo del pabellón de máxima seguridad del Castillo del Príncipe» (Cabrera Infante, G. 1998: 188). El texto sobre el prisionero desconocido forma secuencia con el siguiente fragmento, uno de los más largos del libro, en lo que podría ser la cinta grabada de una conversación telefónica. Habla la madre: «Yo no puedo escribir... qué va, si estoy deshecha. Más adelante. Le dices que hay que soportar esta pena, pero que lo que le han hecho no tiene nombre» (Cabrera Infante, G. 1998: 190). En lo que se constituye en el cierre del libro, la frase hecha, «no tiene nombre», se resignifica y, por primera vez, nombra: «Cuando me dijeron *Pedro Luis Boitel está enterrado, ya está enterrado...*»<sup>5</sup>.

En otra flexión, la eliminación de los nombres afecta también a muchas de las fuentes históricas prestigiosas que, mezcladas con anécdotas anónimas, a veces hiperbólicas, en ocasiones cómicas, las vuelven equivalentes. Generales, esclavos, madres, soldados, primos, tíos, sobrinos, cuentan y son contados con la misma jerarquía con que cuentan las citas entrecomilladas o las amplificaciones de frases populares, poemas, enigmas históricos como el del poeta descolocado, o el de la desaparición de las páginas del último diario de José Martí, o el diario perdido de Carlos Manuel de Céspedes.

La ductilidad del fragmento colabora a la eliminación de las diferencias entre lo que tradicionalmente se ha llamado lo alto y lo bajo, un proceso en el que ocupa un lugar relevante el tratamiento de la lengua. Los desplazamientos que van de la lengua del narrador a la de algunos personajes, escenifican, en grados diversos, niveles de lengua culta y de lengua popular cubana. El uso paródico de la lengua con que el indígena se comunica con el blanco, según los parámetros de la industria del cine y de la serie de Tarzán, aparece en una de las primeras viñetas cuando el cacique torturado pregunta con alarma: «Y los españoles, ¿también ir al cielo?» (Cabrera Infante, G. 1998: 17). Este uso paródico es excepcional ya que la lengua coloquial cumple, entre otras, una función igualadora en los diálogos entre comandantes y soldados: «Qués lo que pasa aquí»; «¿Es verdá?» (Cabrera Infante, G. 1998: 118); «Coño, usté es un hombre o qué» (Cabrera Infante, G. 1998: 127). Claro que en las anécdotas que cuentan los guajiros los matices se multiplican. Es ejemplar en este sentido «El sobrino hablaba del tío muerto», un fragmento sostenido por una voz campesina: el uso de los diminutivos («mimitico»), la repetición de fórmulas como «mire», la elisión de las «eses» finales e intermedias, o las formas apocopadas del participio, además de una escritura que reproduce la pronunciación de la *c* como *s* y escrita como *s*, recuperan gozosamente el

---

<sup>5</sup> La historia de Boitel ha sido narrada por Carlos Franqui (1981: 94-95).

«intento de atrapar la voz humana al vuelo» que estuvo en el origen de *Tres tristes tigres*.

El grado de porosidad atribuido al fragmento, su capacidad interconectiva, se vuelve especialmente visible en el que cuenta el cuento del comandante que cuenta la historia del hombre que ensaya día tras día su suicidio. Además de introducir el clásico procedimiento del relato en el relato, se hace cargo de la historia de un suicidio, que desambiguado, resulta ser el de Alberto Mora, uno de los comandantes a cuya memoria está dedicado el libro. Este relato alcanza su plenitud en *Mea Cuba*, en otro espacio y otro tiempo textual, en el que retoma con variantes este y otros episodios secretos. Este fragmento establece entonces una zona de pasaje entre el texto y el paratexto, en una mutua impregnación que los resignifica.

En otra instancia, pero no desvinculada de la reflexión anterior, en este fragmento es más evidente que en otras zonas la quiebra de la pretensión de objetividad, casi de invisibilidad de un narrador, un detalle que probablemente esté vinculado a las características del fragmento desde el punto de vista discursivo: «[...] el fragmento no es introducido en el discurso dejando huellas de enunciación. El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle)» (Calabrese, O. 1987: 89). Aquí, el acento desplazado a la función del narrador produce una ruptura en el tono general del relato: «El comandante le dio a leer un cuento [...] Él leyó el cuento» (Cabrera Infante, G. 1998: 166). El narrador introduce a un lector que se constituye en narrador en el interior de la narración. Sin la misma carga íntimamente dramática con que aparece en este fragmento, la figura del narrador suele deslizarse en comentarios irónicos o eventualmente explicativos, en la irrupción de adjetivos y adverbios que delatan la subjetividad del punto de vista: la descripción objetiva de «En el grabado se ve a un esclavo fugitivo», se rompe cuando uno de los perros se acerca al cimarrón, «peligrosamente». También en las vacilaciones: «se cree que», «En realidad, como ocurre a menudo», «parece», «puede ser»; en interpolaciones como cuando supone que los estudiantes de medicina en el cementerio recitarían «Ay, pobre Yorick, etc.»; en anacronismos que explicarían la infausta misión del poeta Juan Clemente Zenea: «Convencido de que había que hacer la paz y no la guerra» (Cabrera Infante, G. 1998: 50) y también en numerosos recursos de presentización del pasado.

Pero donde quizá se produzca una condensación de estos rasgos es en el uso del detalle. La mirada del narrador suele operar como la del fotógrafo empeñado en ampliar y aislar el detalle para, como en *Blow Up* (Antonioni, M. 1966), llegar a una mejor resolución de la imagen. No se trata solo de mapas,

grabados, fotografías, sino de la mirada que recrea el detalle nimio: la elegancia de un personaje, el contoneo que, momentáneamente, le salva la vida a otro, la pasión por el piropo del que va a morir, la dignidad del gesto de la madre a la que le anuncian la muerte del hijo, la descripción de las máquinas de guerra que atraviesan el texto: los *Cuban hounds*: «una soberbia máquina de rastreo» (Cabrera Infante, G. 1998: 24); el machete: «Los mejores llevan orgullosos una marca inglesa o americana que dice Collins. A éste lo llamaban garantizado o collín» (Cabrera Infante, G. 1998: 41). En «El comandante avanzaba a oscuras por medio de la calle» (Cabrera Infante, G. 1998: 146) utiliza con efectos cómicos el viejo recurso retórico de la prosopopeya: las armas obtenidas en combate se niegan a disparar por solidaridad con sus anteriores propietarios. Y, en un movimiento inverso, la ametralladora disfrazada de máquina fotográfica fusila a los obreros, una historia que los tiempos «hicieron creíble» (Cabrera Infante, G. 1998: 79).

#### 4. Fragmento y totalidad

El encanto de lo ínfimo que subyace a la estética de la fragmentación, en otro nivel realiza su desconfianza en la pretensión de que es posible representar la totalidad. Su uso en *Vista del amanecer en el trópico* subraya, como ya se ha dicho, el quiebre de la forma canónica del discurso histórico aunque no alcanza a afectar la cronología como forma de la linealidad. La dispersión operada por el fragmento sostiene inclusiones y exclusiones: vaciamiento de fechas, de nombres y de lugares históricos. Los espacios en blanco entre cada uno de los fragmentos cuya variabilidad es asimétrica pero no azarosa, en su repetición acentúan el gesto de vaciamiento y mientras articulan una mirada sesgada sostienen también la idea de un ritmo. Como una metáfora de los huracanes que en su furor arrasaban unas zonas y dejaban indemnes otras, el texto crea blancos, intersticios, por los que transcurre.

En esta nueva edición de *Vista del amanecer en el trópico* cuya forma apaisada reproduce el formato característico de los libros de vistas, las ilustraciones de Frederic Amat avanzan en el sentido de una ocupación parcial de los espacios en blanco. Una decisión editorial que refuerza la cercanía a los libros de vistas, a la tradición de la forma viñeta y a la sintaxis de *Los Caprichos* de Goya. No obstante, las ilustraciones no podrían ser consideradas mero ornamento ni tampoco explicaciones del texto. Su estética, que oscila en torno a un efecto obviamente buscado entre figurativo y no figurativo y su ejecución en blanco y negro resultan altamente productivas ya que las líneas y las sombras

alternativamente velan y develan el espacio en blanco de la página entre fragmento y fragmento; la sensación de vaciamiento no desaparece, adquiere otra dimensión. La mirada del lector traduce las ilustraciones en imágenes según una correspondencia que nunca será exacta: imagina el movimiento de las olas en las líneas quebradas; la muerte, en el desorden de tibias, huesos y calaveras; la violencia, en las siluetas de armas, alambradas, rejas, estallidos, manchas y derramamientos; la ausencia, en las sillas vacías. Las imágenes parecen organizarse en relación con la figura del garabato: metonimia de lo difícilmente comunicable. Junto con el proceso de fragmentación, aquello que el texto *hace*, el texto *dice* la fragmentación de los cuerpos.

De la lectura oblicua que surge de la tensión entre la temporalidad propia del discurso de la historia y el uso retórico del fragmento, emerge un orden moral: el de la violencia como repetición. La escritura se constituye como una reorganización, una re-presentación de la zona de pasaje que atraviesa las instancias de la reescritura. En un punto se reúnen el «ya no se puede más» final del monólogo de la loca en la plaza de *TTT*, el garabato y el silencio de la escritura que realiza el espacio en blanco reforzado por el vaciamiento en el interior de cada uno de los fragmentos y por otras formas del silencio: «un silencio visual», como escribió Truman Capote en uno de sus cuentos. Cuando en la última viñeta la madre exclama: «Yo no puedo escribir» (Cabrera Infante, G. 1998: 190), se clausura una posibilidad, al silencio textual sobreviene el silencio –más bien silenciamiento de la voz: «Aquí cortan la conversación» (Cabrera Infante, G. 1998: 194). El espacio en blanco, metáfora del silencio de la escritura, como el silencio en la música no es una ausencia muda; en este texto realiza en una forma dramática el juego de *Tres tristes tigres* con las tres páginas en blanco encabezadas por el título «Algunas revelaciones», o, en otra flexión, el verso angustioso de César Vallejo en «Intensidad y altura»: «Quiero escribir, pero me sale espuma» (Cabrera Infante, G. 1998: 1961).

En otro sentido, la recuperación del texto errado, de la forma breve, del fragmento, del detalle nimio, constituyen modos de contradecir el concepto de organicidad de la obra, la idea de la obra como algo que comienza y termina y que contiene en sí el todo. Lo contrario del «gran estilo», en términos de Claudio Magris, que «comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria», que presupone una perspectiva desde lo alto, un punto de vista, un sujeto que «establece» la realidad. Por el contrario: «La percepción de muchas cosas pequeñísimas y fugacísimas quebranta toda unidad y toda jerarquía, emancipa a los detalles respecto de la totalidad y confiere a cada uno de ellos, desligado de cualquier nexo, una autonomía salvaje, «derechos iguales para todos» (Cabrera Infante, G. 1998: 11).



La ruptura de los códigos del lenguaje, la fragmentación de la sintaxis del texto que escribe la historia en esos intersticios, se constituye en un modo de contradicción y de ruptura respecto de una estética que reivindica como modelo el carácter orgánico, la completud de la obra en el sentido planteado por Kant: «el arte bello debe ser *considerado* como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte» (Bürger, P. 1987: 135). Mientras que la obra de arte llamada *orgánica* quiere ocultar su artificio buscando la mimesis con el ritmo del mundo natural, un texto de ruptura como *Vista del amanecer en el trópico*, sin renunciar a su condición de obra, a la tensión unitaria que la constituye, se presenta de manera casi ineludible como artefacto, como producto artístico; crea su propio ritmo y pone en crisis también, otras relaciones que atraviesan al propio texto.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Aliata Fernando, Silvestri Graciela, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- Álvarez-Borland Isabel, «La viñeta», en *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Maryland, Hispamérica, 1983.
- Benítez Rojo Antonio, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.
- Bernhard Thomas. *Corrección*, Madrid, Alianza, 1983.
- Bolaño Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Cabrera Infante Guillermo, *Así en la paz como en la guerra*, La Habana, Ediciones R, 1960.
- Cabrera Infante Guillermo, *Tres tristes tigres*, Caracas, Ayacucho, 1960.
- Cabrera Infante Guillermo, «Entre la historia y la nada», en *Mea Cuba*, México, Vuelta, 1963.
- Cabrera Infante Guillermo, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1998.
- Calabrese Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Capa Robert, «Muerte de un miliciano. (Cerro Muriano, frente de Córdoba, 5 de septiembre, 1936)», Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
- Díaz Quiñones Arcadio, «El 98: la guerra simbólica», en *El arte de bregar. Ensayos*, San Juan-Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2000.
- Franqui Carlos, *Retrato de familia con Fidel*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

Gerbi Antonello, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ginzburg Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 2000.

Goya Francisco de, *Los Caprichos*, Madrid, Museo del Prado, 1999. Reproduce las estampas de la primera edición y los comentarios de Goya tomados del manuscrito «Explicación de los Caprichos de Goya escrita de propia mano», que perteneció a Ceán Bermúdez.

Helg Aline, *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1995.

Jitrik Noé, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

Jolles André, *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Lerner Max Mims Edwin Jr., «Literature», en *Encyclopaedia of the Social Sciences*, Madrid, Gredos, 1966.

Magris Claudio, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993.

Manzoni Celina, «El estallido del gesto paródico en *Tres tristes tigres*», en *Para leer Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1999.

Shklovski Víctor, «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela», en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.

Uz Enrique de la, «Crónica tardía de la fotografía cubana», en 1898. *Las fotografías cubanas*, Catálogo Exposición Sala Parpalló, Colección Imagen n°56, Valencia Centre Cultural La Beneficència, Diputació Provincial de València, 1998.

Vallejo César, *Poemas humanos*, Lima, Editora Perú Nuevo, 1961a.

Vallejo César, *España, aparta de mí este cáliz*, Lima, Perú Nuevo, 1961b.

Vila-Matas Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 2000.

### *Filmografía*

Antonioni Michelangelo (dir.), *Blow-Up*. Guión Tonino Guerra y Michelangelo Antonioni sobre Julio Cortázar, 1966. «Las babas del diablo», en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.