

Visiones y re-visiones de Cuba: una estética de la violencia

Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante a partir de las ilustraciones de Amat



María Fernanda Pampín

CONICET

Resumen

En un momento inicial el artículo se propone distinguir el uso que Guillermo Cabrera Infante hace de la violencia en el cuerpo de la escritura en su obra *Vista del Amanecer en el trópico*. En una segunda instancia, se presta especial atención a la edición ilustrada por el artista plástico Frederic Amat y a su particular modo de representar la violencia para resaltar la manera en que esta nueva publicación modificó la lectura de la obra centrandolo las reflexiones críticas en la relación texto/imagen.

Palabras clave

Cabrera Infante
Violencia
Cuerpo del texto

Abstract

At first, this article proposes to distinguish Cabrera Infante's use of violence in the body of writing in *Vista del amanecer en el trópico*. In a second instance, it pays special attention to the illustrated edition by artist Frederic Amat and his particular way of representing violence to finally highlight the way that this new publication changed the reading of the work focusing on the critical reflections on the relationship text/image.

Key words

Cabrera Infante
Violence
Body text

*Vista del amanecer en el trópico*¹ (1974) de Guillermo Cabrera Infante no ha ocupado aún en la bibliografía crítica el espacio que se merece por su ruptura con la tradición literaria cubana –así como en un contexto más amplio con la latinoamericana–. Sin embargo, en algunos de los artículos más importantes que han aparecido sobre la obra² ya se ha mencionado que representa un recorrido de la historia de Cuba a través de la violencia, lo que el autor postula también desde la contratapa del libro:

Yo quería desmitificar la historia de Cuba y demostrar, a pesar de la fama de risueño y alegre que ha tenido siempre este país, cómo en él siempre estaba presente la violencia desde los tiempos precolombinos, con la violencia de unos indios sobre otros indios, la violencia de los conquistadores, la violencia de la colonia, de la República, de la dictadura de Batista y hasta de la Revolución.

La repetición del sustantivo “violencia” representa tan sólo una muestra de lo que será la obra: la reiteración de episodios violentos en la historia de Cuba narrados cronológicamente. Dicha violencia actúa tanto sobre individuos como sobre grupos

1. Seguiremos para esta lectura la siguiente edición: Cabrera Infante, Guillermo, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1998. [Ilustraciones de Frederic Amat]. Indicamos en las citas el número de página correspondiente a esta edición. Como referencia utilizaremos, además, la edición de Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1984.

2. En la bibliografía sobre Guillermo Cabrera Infante *Vista del amanecer en el trópico* acaparó menor atención que otras obras del autor -un gran porcentaje del aparato crítico se ocupó de *Tres tristes tigres*-. El primer artículo que tuvo por objeto una lectura crítica de VAT fue de Rodríguez Monegal (1975) apenas publicado el libro. En los últimos años, los ensayos que Celina Manzoni (2001) y Gonzalo Aguilar (2000) dedicaron al texto nos interesaron especialmente para la presente línea de trabajo.

y, vista en su conjunto, agrade al cuerpo social. La problematización de la violencia surge en la obra en tanto crítica como un deseo de sanción. Entonces, si la violencia es el eje central de la Historia cubana, las preguntas que se van a plantear en el texto son las siguientes: cómo se ejerce la violencia, quién la ejerce y sobre quién es ejercida. La narración ofrece diversas respuestas a estos cuestionamientos a partir de las atrocidades perpetradas por aquéllos que detentaron el poder. El punto consiste en reconocer en la obra al Estado (o a quien lo representa) como aquel que instaura la violencia, y a la muerte como su última consecuencia.

El objetivo del presente trabajo es distinguir el uso que Cabrera Infante hace de la violencia en el cuerpo de la escritura, lo que es también reconocer el sentido estético que de esa violencia propone el autor. Celina Manzoni sintetiza: “[*Vista del amanecer...* es] un relato cruzado por la violencia de un gesto narrativo que realiza, que *hace* en su estructura, la violencia que *dice* la historia” (Manzoni, 5). Para ello será necesario trabajar con la fragmentación del texto, que se presenta como el único modo posible de escritura de la obra, mediante la utilización novedosa de textos breves denominados por el autor *viñetas*, tal y como se especifica en la contratapa de la primera edición de *Vista del amanecer en el trópico*. De las diversas definiciones del término, destaco aquella que vincula una imagen a un texto breve, porque es la que mejor nos permitirá trabajar con la obra y, especialmente, con la última edición. El marco teórico utilizado se basa en los estudios de la era neobarroca, según las formulaciones de Omar Calabrese, que encuentra en los tiempos actuales una búsqueda constante de formas en las cuales la pérdida de la integridad se vuelve imprescindible. Esta fascinación del presente por lo que Calabrese considera confuso, inestable o desordenado, le permite cuestionar las interrelaciones existentes entre el detalle y el fragmento –como así también, la parte y el todo– de una obra artística.³ En un segundo momento, consideraré la edición ilustrada por el artista plástico Frederic Amat y su particular modo de representar la violencia. De esta manera, examinaré la manera en la que esta nueva publicación modificó la lectura de la obra centrando las reflexiones críticas en la relación texto/imagen.

3. En la obra citada de Omar Calabrese hemos prestado especial atención al capítulo “Detalle y fragmento”.

El cuerpo del texto (en pedazos)

La violencia surge en el texto como una marca, una huella imborrable en la historia nacional cubana. Se presenta como un motivo recurrente: es lo que permanece en el texto y que no puede finalizar. Denota, incluso, un cierto determinismo que se manifiesta, por ejemplo, en el final circular de la obra, ya que la última viñeta remite a la primera. La ilusión de eternidad revela, de este modo, la imposibilidad de salir de Cuba así como también la violencia mencionada, aunque refiera a una imagen de la naturaleza:

Y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y del último africano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna. (197)⁴

4. Con el propósito de reiterar la idea, la última ilustración que acompaña el texto representa una telaraña; es decir, la atroz sensación de sentirse atrapado y sin salida visible (198-99).

Las viñetas de apertura y fin de *Vista del amanecer en el Trópico* enmarcan el espacio en que se desarrollará la obra: la isla de Cuba, aun cuando su nombre permanezca oculto. En el comienzo del texto se manifiesta una imagen de Cuba que se vincula con la enfermedad y que articula también desde allí la idea de fragmento y su relación con la totalidad en la isla grande y las pequeñas que la rodean: “Pero como la isla larga tenía una forma definida dominaba el conjunto y 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” (11).

El cuerpo del texto que se encuentra enmarcado por estas dos descripciones de la naturaleza de la isla se construye a partir de una continuidad cronológica que remite al discurso historiográfico. Sin embargo, el texto no explicita fechas ni protagonistas sino en casos particulares, como en la 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”) o bien en casos vinculados, en general, a experiencias artísticas (Gonzalo Aguilar trabajó en detalle este punto). Este relato cronológico comienza en el origen geográfico de la isla y se extiende, prácticamente, hasta el momento de escritura de la obra,⁵ ya que la última referencia histórica que aparece es la muerte del estudiante Pedro Luis Boitel, acusado de conspirar contra la Revolución en 1960 (188, 190–94).

Con respecto a ese mito de creación cubano, en la recopilación de artículos políticos titulado *Mea Cuba*, Guillermo Cabrera Infante ofrece otra versión, o bien otro inicio de la Historia que se vincula, en este caso, con un acontecimiento histórico específico: el “descubrimiento” de América (Cabrera Infante: 1999). Si releemos las páginas inaugurales de ambas obras podemos ilustrar dos momentos estéticos e ideológicos diferentes en la obra del autor. *Vista del amanecer en el Trópico* ofrece en la primera viñeta una idea de la creación vinculada a la naturaleza mediante una imagen geográfica.

Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguió surgiendo las islitas, ahora hechas cayos y la isla grande se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas... (Cabrera Infante: 1998, 11)

A diferencia de este comienzo que se vincula con el espacio, de acuerdo con *Mea Cuba*, el Génesis tiene que ver con la Historia. De este modo, Cabrera Infante omite significativamente todos los acontecimientos anteriores a la llegada de Colón a América:

Cuba fue descubierta por Cristóbal Colón y sus compañeros de viaje (los hermanos Pinzón, los Rodrigo de Triana y de Jerez, el converso Luis de Torres y las diversas y unánimes tripulaciones) el 28 de octubre de 1492. “Dice el Almirante”, llevado por la pluma del padre Las Casas “que nunca cosa tan hermosa vido”. Es decir, era una versión del Paraíso. (Cabrera Infante: 1999, 17)

Esta última frase explicita que, para Cabrera Infante, Cuba dejó en determinado momento de ser un Paraíso, y por eso se opone a la segunda fecha mencionada, la de la partida del autor al exilio: “Salí de Cuba el 3 de octubre de 1965: soy cuidadoso con mis fechas. Por eso las conservo” (Cabrera Infante: 1999). Es decir, que inscribe como propias (“mis fechas”) una de las más relevantes fechas en la historia de Occidente, la llegada de los españoles a América, y la liga con un acontecimiento netamente personal: su salida de Cuba.

Según Gonzalo Aguilar, a diferencia de *Mea Cuba*, en *Vista del amanecer en el Trópico* no hay un “yo” que organice el material cronológico de la obra y le otorgue sentido: “La sucesividad no genera progreso y evolución sino discontinuidad y repetición, una repetición obsesiva cuyo signo es la violencia” (Aguilar, 8). Sin embargo, ese orden permite reconocer los acontecimientos históricos a los que se hace referencia ya que si, además de las elipsis de datos de personajes, lugares y fechas el texto apareciera desordenado cronológicamente, sería mucho más dificultoso realizar los reconocimientos y comprender el texto. La narración se detiene en episodios que, en pocas oportunidades, se relacionan (y mucho menos explícitamente) entre sí con los siguientes, aunque esto no significa un abandono de la continuidad ni de la

5. La obra tal como la conocemos hoy en día apareció publicada por primera vez en 1974 en España. Con este título ganó el Premio Seix Barral de novela. Este texto formaba parte de la última sección de *Tres tristes tigres*, aunque luego esta última obra fue publicada con modificaciones que constituyeron un texto totalmente nuevo con respecto al que había sido premiado.

cronología. Los fragmentos forman series en casos aislados. Estos pueden reponerse por una competencia del lector capaz de construirlos y reunir episodios a través de una tematización, pero no por medio de una decisión del autor. Por ejemplo, podríamos considerar una serie aquélla que vincula determinadas imágenes de la naturaleza (11, 58–59, 112–114, 197) (Manzoni: 2001). Otras viñetas se relacionan indirectamente, como la que relata la creación del sabueso asesino utilizado para perseguir indios y negros (24) y la siguiente en la que un fugitivo es arrinconado por los sabuesos (25); las viñetas sobre diversos acontecimientos de la Independencia (32–42); o también las de las participaciones de Calixto García (53, 66, 71), que se encuentran visiblemente más vinculadas entre sí.

6. La violencia se explicita también en el código de la lengua, es decir, en el uso de los signos de puntuación, en la mala ortografía, en la sintaxis, etc. En este sentido, escribe Manzoni: “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...” (Ob. cit., 18). Es la violencia aplicada al cuerpo mismo de la escritura que aparece corrompido por otra forma de violencia distinta impuesta por el Estado.

7. La relación de Cabrera con la espacialidad de la página no es privativa de *Vista del Amanecer en el Trópico* y *Así en la paz como en la guerra*. Nos referimos a *Tres tristes tigres*, y específicamente, a *Exorcismos de esti(1)lo*, escrita hacia 1970. Desde el título mismo se está planteando un juego visual, ya que la inclusión del paréntesis que varía el final del mismo entre dos palabras (*estío* y *estilo*) solamente puede comprenderse siempre y cuando el lector se enfrente con el libro. El juego de palabras se completa entre otros dos términos: *ejercicio* y *exorcismo* y de esta manera Cabrera Infante alude también a una obra varias décadas anterior del escritor francés Raymond Queneau: *Exercices de style* (1947). Si de ahí pasamos a un estudio de la portada, nos encontramos también con que se continúa el juego con la inclusión de signos de puntuación, versos que componen un determinado dibujo, aparición de diferentes tipografías, etc. Esta presentación nos permite tener una idea de lo que será la obra: una gran renovación vanguardista. El trabajo con la espacialidad variará prácticamente en cada página de la obra: con el uso de tipografías, ubicación de los textos en el blanco, formación de dibujos específicos con las palabras (con lo que se acerca decididamente a la poesía visual). El trabajo textual en el blanco de la página es en la obra una marca de la originalidad e inventiva de Cabrera Infante. En tanto experimento, este libro anuncia y precede al trabajo con la espacialidad de *Vista del amanecer en el trópico*.

En lugar de los héroes que suelen aparecer en la Historia oficial, en la sucesión de fragmentos de Cabrera Infante es la propia violencia de los hechos la que se convierte en protagonista, porque de algún modo la obra está formada por cuerpos y no por nombres. No importa el cuerpo de quién ha sido violentado sino saber qué sucedió. Un cuerpo puede ser el de cualquiera, por eso se utiliza la repetición como procedimiento para hacer hincapié en la configuración de la violencia. Sin embargo, es posible pensar que el lector cubano, y en menor medida el latinoamericano, podrá tener mayor acceso a los hechos relatados y a la revelación de quiénes son los personajes a los que refiere.

La fragmentación de la obra, a través del mencionado uso de la viñeta, se vincula con la ruptura del discurso historiográfico tradicional y representa la forma que toma el cuerpo de un texto sometido a la violencia. El género viñeta fue utilizado antes por Cabrera Infante en su primer libro *Así en la paz como en la guerra* (Cabrera Infante: 1974). Según aclara en el prefacio, estos breves textos fueron escritos antes de la Revolución y “de una manera u otra describían la náusea de vivir bajo la Tiranía” (7). El hilo conductor es la representación de la violencia tal como aparece en *Vista del amanecer en el trópico*. En casi todos los textos aparece la marca en el cuerpo de los perseguidos y asesinados por Fulgencio Batista, aun cuando ese nombre fatal para la historia de Cuba solamente se vuelva escritura en el final de la obra. Bajo la forma aparente de un *graffiti*, leemos: “Hay un dibujo obscuro y una palabra encima, terrible: ‘Batista’. Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato” (189). Durante los catorce textos anteriores se enumeran personajes que fueron torturados y sólo se menciona al ejército y a la policía como responsables de la violencia. La aparición final de Batista explicita la posición política del autor a la vez que culpa y responsabiliza a un sujeto en particular. Este compromiso político se manifiesta en el relato por medio del uso del *graffiti* y se repetirá en *Vista del amanecer en el trópico*, aunque con una distorsión de las reglas ortográficas: la frase “¡Viva Cuba Libre!” será luego “¡Biva Cuva Livre!”.⁶

El estilo de las viñetas de este primer libro de cuentos de carácter eminentemente político se mantiene en *Vista del amanecer en el trópico* a tal punto que algunas de ellas podrían incluirse en él, sobre todo por la violencia ejercida sobre el cuerpo de los protagonistas. El juego con los blancos de la página y la mención del silencio aparece como un elemento fúnebre que se vuelve fundamental; ya no es posible decir nada (40–41).⁷ Las escenas de soldados que detienen a los ciudadanos en la calle y los asesinan por puro placer se reiteran a lo largo de la obra como algo cotidiano en La Habana de Batista. En determinado momento el lector puede preguntarse si existe cierta variedad en la exposición continua de los hechos. La diferencia con *Vista del amanecer en el trópico* tiene que ver con que esas escenas se ofrecen como una constante a lo largo de toda la Historia de Cuba y no solamente como parte de la dictadura de Batista. En ambos casos son textos breves que muestran una escena corta y violenta; palabras tajantes, y por ello sangrientas, suficientes para nombrar el dolor.

Los cuerpos de los perseguidos se muestran destrozados por las balas, fragmentados por los golpes. Las armas logran penetrar los cuerpos, como sucede en *Así en la paz como en la guerra*: “-Vieja, me metieron una cabilla al rojo por el ano” (77). Y luego: “No oyó el traqueteo atropellado de la ametralladora ni sintió las balas penetrando en su cuerpo, pero sus piernas se aflojaron y cuando cayó tenía los dedos clavados en el vientre” (78). Son cuerpos separados del “yo” que, con la muerte, pierden su identidad de inmediato. Lo que los une es su condición de “sublevados” a la dictadura de Batista. Luego, en *Vista del amanecer en el trópico*, prácticamente se anulan los nombres. La relación de los hombres se funda en su condición de víctimas de la violencia.

Las viñetas se utilizan como elementos de condensación de acontecimientos históricos concretos. Se trata de una descripción veloz (o caracterización) y en ella apenas un delineamiento del personaje por determinado rasgo que lo caracterice y que, en todo caso, le permita definirse, diferenciarse y reconocerse por él.

El diario de campaña del hombrecito de grandes bigotes y casi calvo no dice qué ocurrió en la reunión que tuvieron él y el mayor general con el fornido general negro. Se han hecho muchas conjeturas, hasta se ha dicho que el general negro llegó a abofetear al hombrecito de los grandes bigotes en una discusión sobre el mando militar o civil de la insurrección. El hecho es que manos piadosas arrancaron las páginas del diario que hablaban de la reunión y ayudaron a convertir la reunión en un chisme histórico. (58)

Así, en esta viñeta dedicada a José Martí los rasgos definitorios son dos: por un lado, la existencia del diario de campaña de Martí y la reunión con Maceo y Gómez, con el previo conocimiento de que han desaparecido esas páginas del diario; por otro lado, la utilización de un procedimiento de lítote, que provoca la disminución del héroe nacional cubano en “hombrecito de grandes bigotes”. Es un ejemplo de la reducción de las grandes gestas de la Historia, de la relativización de los acontecimientos. Si la Historia se convierte en tal por medio de la escritura, entonces es posible pensar que hay otras versiones, otra Historia, como la que Cabrera Infante elige contar. En este sentido, explica Rodríguez Monegal:

No sólo relativizaba el hecho histórico al asumir otra perspectiva que la de los grandes personajes y los sucesos trascendentes, sino que introducía implícitamente una noción que más tarde se convertiría en central para la interpretación de toda su obra: la noción de conjetura (Rodríguez Monegal, 68).

El uso del fragmento implica una relación del mismo con la totalidad de la obra. Por ello, nos interesan algunas reflexiones de la teoría esbozada por Omar Calabrese, para quien “la pareja *parte/todo* es una típica pareja de términos interdefinidos. El uno no se explica sin el otro. Los dos términos mantienen relaciones de reciprocidad, implicación, presuposición” (Calabrese, 84). Es decir, que si en la idea de *todo* existe la presuposición de la *parte*, deberíamos intentar explicar cómo funcionan los fragmentos en un *todo*. Pero ¿qué significa referir al *todo* en la obra? La construcción por fragmentos implica y revela una ruptura (o bien fractura) de una totalidad anterior. Los fragmentos surgen después de la ruptura, marcados por una dimensión temporal, que es la sucesión. Entonces, es preciso cuestionarse en qué términos puede pensarse esa totalidad, la que podría postularse en torno a una posible Historia de Cuba. El fragmento presupone un objeto de fractura con rasgos de integridad/totalidad pero que no se puede contemplar en la parte; lo entero existe, pero en ausencia. Sin embargo, la obra no es una totalidad anterior que estalla y debe recomponerse. Una vez que puedan leerse todos los fragmentos en continuidad, es decir, al final de la lectura, surgirá una versión de esa Historia atravesada por la violencia, pero no una construcción fija, sin fisuras, sino una de entre tantas variables posibles, porque

8. Sobre estas deliberadas lagunas históricas a las que hacemos referencia, Roberto González Echevarría debate enérgicamente con Guillermo Cabrera Infante y sostiene que "la totalidad que promueve *Vista del amanecer en el trópico* es bastante parcial. Es significativo que un libro que intenta ofrecer una vista global de la historia cubana omite toda la violencia infligida a Cuba por los Estados Unidos. La invasión de Bahía Cochinos es una ausencia patente, como son los muchos otros ataques contra Cuba patrocinados por la CIA, en los que perdieron la vida cubanos de ambas partes. Una presentación tan selectiva de la historia desmiente el carácter totalizador de *Vista del amanecer en el trópico* y revela su verdadera intención, que es lo que podríamos llamar la propaganda política, un discurso tan autoritario como el de los libros publicados bajo los auspicios del régimen cubano—sólo que éstos, por supuesto, gozan del aval del Estado y de la "autorización" de la voz del dictador—. Aunque dirigido contra Fidel Castro, *Vista del amanecer en el trópico* refleja el dominio autoritario del dictador sobre la verdad y el poder al hacerse eco de este" (González Echevarría, 139).

Cabrera Infante selecciona los acontecimientos que narra y, además, produce deliberadamente enormes elipsis temporales, lagunas que son silencios, espacios vacíos. *Vista del amanecer en el trópico* no responde a la búsqueda de una totalidad, aunque pueda pensarse en términos de *parte y todo*.⁸ No hallamos al final de la lectura la recomposición íntegra de una totalidad, ya que Cabrera Infante escribe contra una concepción orgánica de la literatura y de la historia y lo manifiesta, entre otros modos, con la utilización del fragmento.

Todos los fragmentos son necesarios en la obra, ya que si como lectores eliminamos uno o varios de ellos, o de otro modo los aislamos del resto, no podríamos concebir el texto con una perspectiva de conjunto. Cada uno y todos los fragmentos son imprescindibles, y aún interdependientes, ya que por un efecto de repetición y multiplicación contribuyen en su continuidad a representar la violencia instaurada desde el inicio de la obra. No es posible realizar una valoración especial de alguno de ellos porque los consideramos en relación con el *todo*, aun cuando cada fragmento de la obra posea características específicas y pueda concebirse como un relato individual, como también sucedía con las viñetas de *Así en la paz como en la guerra*. Así, explica Calabrese:

El fragmento se da, en efecto, siempre inicialmente como singularidad, a causa quizá de su misma geometría, pero de la singularidad el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía. Por tanto, el fragmento en su estado inicial es una "emergencia", pero esta es anulada con la operación de retorno al entero. (96)

Cada viñeta es una entre tantas otras y así se incorpora a la obra entera: cada pequeño relato se incluye en un contexto más amplio, el del libro unitario (y el de la Historia de Cuba que le otorga sentido y cohesión). Por eso, referir a la fragmentación implica también, en este caso, aceptar una determinada idea de totalidad, aunque parezca paradójico. Dicha fragmentariedad guarda una lógica propia de su ruptura e instaura una idea de violencia diferente de aquella utilizada en la narrativa tradicional (Jitrik, 11-28).

Los cortes narrativos no tienen título que los diferencie (aunque sí utilizan mayúsculas al comienzo de la frase para lograr cierta autonomía) ni una numeración impuesta por el autor. Los fragmentos se incluyen mediante una yuxtaposición cronológica, a modo del montaje cinematográfico. El montaje crea una obra compuesta de textos yuxtapuestos relativamente pequeños y sucesivos separados por cortes, espacios en blanco que son rupturas dentro del cuerpo textual. La violencia se manifiesta en la marca de la sutura y en los saltos de página. El sistema de composición es aditivo: son enlaces de viñetas y blancos (lo que luego se va a complejizar aún más con la incorporación de las ilustraciones). Joaquim Raomagueira i Ramió y Homero Alsina Thevenet sostienen que:

La mejor definición de montaje será aquella que lo asimile a una gramática del cine. Si cada plano cinematográfico puede ser entendido como una palabra, o quizá como una frase, la unión de esas palabras será un párrafo y en última instancia una poesía, una novela, un cuento o un ensayo. Como el montaje es solo el arte de la yuxtaposición, no podrá entenderse como un elemento físico separado. [...] es la habilidad que se ejerce para reunir planos distintos, en cierto orden, con ciertas duraciones, aportando un sentido a la narración (Raomagueira i Ramió y Thevenet, 66).

Esta definición de la técnica del montaje nos permite trabajar con la literatura, ya que la sucesión de fragmentos aparentemente inconexos crea una vinculación entre ellos que permite la constitución de un relato. Según la teoría cinematográfica de Serguéi Eisenstein, las imágenes insertadas en continuidad crean en el espectador la idea de causa y efecto (podríamos sustituir aquí el término imágenes por viñetas y el de espectador por lector).

En un artículo crítico aparecido poco tiempo después de la publicación de la obra, ya Emir Rodríguez Monegal había advertido sobre la utilización de esta técnica, en principio propia de la cinematografía pero también utilizada en la literatura:

La estructura de *Vista del amanecer en el trópico* es cinematográfica porque su sistema lo es. El libro consiste en una sucesión de tomas (vistas, podría decirse) de una realidad, la de la isla de Cuba, que está presentada simultáneamente en su espacio permanente y en su tiempo recurrente. Cada vista (cada viñeta) ofrece un momento privilegiado de esta sucesión. Muchas son narrativas y equivalen a las tomas habituales del cine de ficción. Sucesivas frases van encadenando una narración que se completa en sí misma aunque para su efecto total requiera el montaje con el resto de las vistas (Rodríguez Monegal, 70).

El montaje contribuye a pensar la obra como un producto artístico, como algo preparado y que puede haber sido hecho de otra manera. La noción de *artefacto* tal como se utiliza actualmente en las artes plásticas puede aclarar esta idea, y mucho más todavía cuando consideremos la edición ilustrada de Galaxia Gutenberg. La aplicación de este procedimiento es relevante, ya que el autor tuvo una vinculación muy estrecha con el cine: desde 1954, Cabrera Infante escribió críticas cinematográficas para el semanario *Carteles*, fundó la Cinemateca de Cuba y también, por ejemplo, incluyó un personaje como Silvestre en *Tres tristes tigres*, que parece mirar a través de una cámara cinematográfica:

Lo hizo y cerré un ojo. Vi cómo los canales, las radas y el mar paralelo pasaban lentamente y por último que el bar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión, planos, y aunque había color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine (Cabrera Infante: 1973, 320).

La definición de los fragmentos de la obra en tanto “vistas”, como distinguimos en Rodríguez Monegal, los asemeja ya desde el título a los antiguos libros de imágenes, idea que se complementa principalmente a partir del formato apaisado con el que se publicó la obra en la edición de Galaxia Gutenberg. De este modo, comprendemos el término “vista” en dos sentidos: el de perspectiva y el de toma cinematográfica. La edición de 1974 sólo cuenta con la ilustración de la portada. Esta permite comprender una contraposición entre el título y el sentido que habitualmente se atribuye a la imagen del trópico, ya que si, por un lado, se figuran los bordes de una palmera, el sol y la isla como símbolos del paisaje tropical del Caribe, por otro lado también se ve algo diferente: la palmera son manos encadenadas, el brazo es un habano (producto de una de las economías típicas de la región, el tabaco)⁹ y, finalmente, la isla es una calavera. Con este conjunto se destruye desde la portada la imagen típica del trópico, advirtiendo al lector que encontrará una vista inesperada, distinta, violenta y que nada tiene que ver con la imagen del Paraíso fundada en el *Diario de Viaje* de Colón, que inauguró esa tradición para el imaginario caribeño.¹⁰

Con la imagen de la portada de la edición de 1998 sucede algo semejante. Aparecen dos ojos con lágrimas desgarradoras –negras– que anuncian también el relato de otra Historia. Las lágrimas marcan un nuevo contraste con el título y manifiestan la decepción posterior que se hará explícita de inmediato.

Las imágenes distorsionadas del trópico

Existe una fuerte vinculación entre texto e imagen en la edición de la obra preparada por Galaxia Gutenberg. Esta vinculación no sólo aparece desde la portada sino que también figura en el epígrafe de la obra (presente en todas las ediciones): “*Si amanecese nos vamos*. Goya, ‘Los caprichos’”. El texto forma parte de una serie de grabados de 1799 del artista español que fueron acompañados por textos cortos, de algún modo

9. Para un estudio exhaustivo de la importancia del tabaco en la historia cubana véase el clásico estudio de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

10. Muchos años antes de que se publicara *Vista del amanecer en el trópico*, Virgilio Piñera escribió en 1943 el largo poema “La isla en peso”, una aproximación diferente a ese espacio paradisíaco tropical que derriba uno por uno los lugares comunes. El tópic del lugar placentero cae desde los primeros versos del poema con una imagen de enfermedad mortal: “La maldita circunstancia el agua por todas partes / me obliga a sentarme en la mesa del café. / Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer / hubiera podido dormir a pierna suelta.” Más aún, la flora de la región merece una imagen semejante: “Los siniestros manglares, como un cinturón canceroso / dan la vuelta a la isla, / los manglares y la fétida arena / aprietan los riñones de los moradores de las islas” (Piñera: 1998, 33 y 38 resp.).

11. Nos referimos especialmente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España.

12. S/A, "Francisco de Goya. La conciencia retratada", en *Barbaria* Nº 52, agosto de 2003, 13.

explicativos de las ilustraciones. Actualmente, según los últimos trabajos en las artes plásticas que se han realizado sobre la serie de grabados de Goya,¹¹ ya no cabe ninguna duda de que algunos de los textos no solamente no fueron agregados por el artista, sino que esa instancia textual es todavía posterior. Y ello es significativo en la medida que la interpretación de los grabados no puede vincularse directamente con el material textual. Sin embargo, aun si no tenemos en cuenta al autor de las leyendas que acompañan los grabados –es decir, sin saber específicamente si fueron escritas o no por Goya–, el caso del epígrafe repite el mismo procedimiento que Cabrera Infante realizará a lo largo de la obra: incluir textos que refieren a imágenes omitidas deliberadamente. Es interesante el inicio de la obra con esta cita, ya que en materia estética *Los Caprichos* "constituyen un desplazamiento hacia un arte dominado por la subjetividad y la libertad creativa"¹² y anticipan la sensibilidad moderna tal como la entendemos en la actualidad. Por estas razones estéticas, vinculamos a Goya con Cabrera Infante y, a su vez, con Amat, cuyas ilustraciones han modificado sustancialmente el modo de leer la obra. Por eso, es posible plantear diversas cuestiones que hacen a la nueva lectura. ¿Cómo se insertan en el texto? ¿Constituyen series? Por medio de ellas se produce una nueva relación con los blancos de la obra, en el sentido de que el agregado de las ilustraciones modifica el silencio metafórico que implicaban inicialmente estos espacios vacíos (de texto, aunque no de significado). De alguna manera, se controla el silencio y el tiempo de lectura de la obra por medio de la inclusión de una nueva representación de la violencia, que resulta ser un efecto de duplicación, ya que donde antes había blancos ahora se hace explícita mediante imágenes la violencia que, en un principio, solamente *decía* el texto.

La nueva edición es también otra presentación del libro y, a su vez, otro modo de verlo y de acercarse a él porque, como afirma John Berger: "La vista llega antes que las palabras" (Berger, 13). De esta manera, se modifica la relación entre lo que vemos y lo que sabemos y se produce una nueva lectura. Si las palabras tienen la capacidad de explicar el mundo, entonces las imágenes de él pueden aportar siempre más. Sin embargo, la *explicación* verbal nunca puede adecuarse completamente a la visual, porque el trabajo compromete lenguajes artísticos diferentes: la literatura y la pintura. Aunque en *Vista del amanecer en el trópico* la pintura no explica a la literatura, se utiliza como complemento del sentido de la violencia que construyó Cabrera Infante. En otras palabras, las ilustraciones, al "completar" la obra posteriormente, incorporan significado a la violencia que expresaba Cabrera Infante, le agregan información visual. Los dibujos constituyen entonces un *plus* que realza la obra y no lo hacen a partir de esa serie de imágenes que Cabrera Infante omitió deliberadamente y a las que alude en diversas oportunidades: grabados, mapas, fotografías, *graffitis*, etc. Por ejemplo, leemos: "En el grabado se ve la ejecución, más bien el suplicio, de un jefe indio. Está atado a un poste a la derecha. [...] Pero a la izquierda, al fondo, se ven varios conquistadores a caballo persiguiendo a una india semidesnuda – que huye veloz a los bordes del grabado" (17). Si como resulta en este caso, como en tantos otros, el lector debe hacer un esfuerzo por imaginar lo que no tiene ante su vista, esta edición dificulta aún más la lectura, ya que incluye ahora imágenes que no son las que el texto refiere. Por lo tanto, el lector se encuentra ante dos tipos de imágenes: las que crea/imagina mediante la lectura del texto y las que efectivamente puede ver producidas por Amat. Las ilustraciones no son por eso más ricas ni tampoco más precisas que la literatura sino que expresan con otro lenguaje una idea semejante de la violencia en Cuba. Son capaces de decir lo mismo o incluso algo diferente y no por eso contradictorio con el texto. Repetimos: son algo más. Constituyen un efecto multiplicador de crueldad: palabras + imágenes + palabras.

La utilización del montaje que planteamos anteriormente como procedimiento para la vinculación de las viñetas puede mantenerse ahora y así reafirmarse con las ilustraciones ya que, como en el cine, en la obra hay un trabajo importante de organización

de dos tipos de materiales: verbales y visuales, que es lo mismo que decir palabra e imagen. Gonzalo Aguilar afirma que el término viñeta es un híbrido que relaciona texto e imagen: en tanto Cabrera Infante siempre omite adrede la imagen, en algún sentido esta nueva edición hace repensar la relación de aquella con el texto; o tal vez podría afirmarse que viene a resolver, aunque no de manera automática y sin problematización, la cuestión de la inclusión de las imágenes en *Vista del amanecer en el trópico*. Además, el cuestionamiento surge cuando sabemos que, en este caso, el texto no responde a una imagen anterior que vendría a comentar o a explicar, sino que la imagen es *posterior* al texto. Y no solamente decimos que las ilustraciones son posteriores porque fueron realizadas más de dos décadas después, sino porque tampoco fueron pensadas para ilustrar la obra.

La relación texto/blanco/imagen permite imaginar, según Manzoni, que la obra presenta determinado ritmo otorgado por la alternancia de esos elementos: “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” (Manzoni, 17). Considerando la edición ilustrada, podríamos acudir también a la idea de *collage*, una técnica tomada de las artes plásticas. El *collage* es una palabra francesa cuyo significado es representativo: armar o encolar. Se trata de trabajar con diferentes materiales o elementos, de algún modo incongruentes, “pegados” en una misma composición y presentados como unidad. A esta superposición de elementos que provienen de discursos diferentes —como los textos literarios o históricos, los versos del himno nacional, o los *graffitis*, entre otros— incluidos en *Vista del amanecer en el Trópico*, se añaden las ilustraciones de Amat. El *collage* es una técnica constructiva que contribuye a otorgar a la obra rasgos de fragmentariedad semejantes a los logrados por el montaje.¹³

Esta edición se incluye, además, en el marco de una colección de Galaxia Gutenberg de títulos ilustrados por reconocidos artistas como, por ejemplo, una obra de Federico García Lorca (Amat ilustró también el *Viaje a la luna*). En este contexto, Juan Vicente Aliaga, crítico de las artes plásticas, explica:

La presencia de la literatura clásica y contemporánea es una constante en Amat (en otros años han sido *Els bandits* de Friedrich Schiller, *El público* de Federico García Lorca, *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán [...]), pero no se trata de simple literatura y de juegos de dramaturgia: las obras elegidas rezuman trauma y angustia vital (Aliaga: 2003).

Sin embargo, más allá del significado de una decisión editorial que implica incorporar ilustraciones al texto de Cabrera Infante, Amat viajó en 1996 a Cuba y tomó una serie de fotografías del lugar que acompañó con estos dibujos que conocemos y que denominó como serie “Tintas de La Habana”. No solamente volvemos explícito el interés de Amat por Cuba, sino que confirmamos que las ilustraciones no fueron pensadas para la obra, ni encargadas para la ocasión sino que existían previamente a la publicación de esta edición y que, por lo tanto, la vista del trópico de Amat también se encuentra atravesada por la violencia.

La reproducción de las “Tintas de la Habana” hace posible un nuevo uso de la serie al darle otro destino que el original y también produce una importante modificación de su sentido. El lector que ve los dibujos fuera de la edición especial de *Vista del amanecer en el trópico* tendrá otro modo de interpretarlos, quizás incluso hará hincapié en otros aspectos, diferentes a los que estamos trabajando en esta oportunidad con las ilustraciones incorporadas en el contexto de una obra mayor. En este sentido, Berger sostiene que “la significación de una imagen cambia en función de lo que uno

13. Se utiliza también en *Tres tristes tigres*, ya que la obra se construye a partir de la yuxtaposición de canciones, refranes, diálogos, cartas, citas de otros textos literarios, etcétera.

ve a su lado e inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserve se distribuye por todo el contexto en que aparece” (Berger, 37). Por otro lado, es diferente apreciar una de las tintas expuesta por separado como obra única, que incluirla dentro de la serie, como vimos que ocurría con las viñetas. Y aun más: las ilustraciones, al ser una reproducción de la obra original e intervenir en una tirada masiva, propia de la era de la reproducción técnica, también participan de una modificación de la percepción de la obra de arte en estos términos, más allá de considerar que la tirada de *Vista del amanecer en el trópico* no sólo fue limitada sino que se imprimieron, además, trescientos ejemplares encuadernados en tela y numerados para ser vendidos junto a una serigrafía firmada por Frederic Amat en una edición destinada al coleccionista de arte (Benjamin: 1998).

A partir de la existencia anterior de las “Tintas de La Habana” y de la decisión de incorporarlas a la obra de Cabrera Infante, surge entonces la figura de un “armador”, alguien que organiza el montaje de los dibujos y los *distribuye* en la obra. Esta figura, sorprendentemente, no es ni el autor ni el ilustrador, sino un nuevo participante que trabaja para dar sentido al conjunto de imágenes y palabras, un diseñador gráfico encargado de la composición y de la construcción del “artefacto” (Norbert Denkel, según acredita la editorial). Si, como explica Berger, “Toda imagen encarna un modo de ver” (16), entonces las ilustraciones manifiestan a su vez el modo de ver la violencia de Amat. Dicho modo de ver refleja la elección del tema y la manera en la cual va a presentarlo. El trabajo de Amat es, en algunos casos, figurativo y, en otros, abstracto. En los primeros se destacan las figuras humanas, así como sus restos: pedazos de cuerpos que la tinta desparrama sobre el papel. Estos se hallan muchas veces rodeados de armas, instrumentos explícitos con los que se ejerce la violencia (Cabrera Infante: 1998, 69)¹⁴, o las armas aparecen simplemente ubicadas como único elemento en el centro de la hoja, como el revólver (109) y la granada (129). Si bien podemos reconocer en estas tintas los intentos de imágenes figurativas, Amat no las representa por medio de una reproducción mimética de la realidad, sino que las construye en sus apariencias, delineando los bordes, construyendo figuras en las generalidades que permitan reconocerlas –lo cual se vincula con el tipo de material utilizado: la tinta–. Estas últimas ilustraciones mencionadas se relacionan directamente con las viñetas que las anteceden. En el caso del revólver leemos:

Después, un teniente que se mantuvo siempre en la oscuridad les puso uno a uno su pistola detrás de la oreja. El coronel gritaba cada vez: ¡Van hablar coño, van hablar!, y entre el fin de su grito y el disparo se oía el silencio o el viento.

Estaban presos hace días y ninguno pudo responder las preguntas sobre un atentado ocurrido esa mañana. ¿Pensó el último rehén antes de morir que soñaba? (108)

Asimismo, es notable el empleo de los fluidos que tiene Amat, particularmente para nuestra mirada que se fija en el eje de la violencia. Los cuerpos o, mejor dicho, los fragmentos de cuerpos que aparecen diseminados, están marcados por dos tipos especiales de fluidos del cuerpo: las lágrimas y la sangre. Ambos manifiestan las heridas latentes, hacen explícita la violencia verbal a través de las manchas y los líquidos. Las lágrimas que vimos asomadas en la portada se intensifican puntualmente en el centro de la obra (88–89) ya que en el medio de tanta violencia no puede haber sino dolor exacerbado. En el texto se alude al ascenso de Batista al poder en 1933, un episodio que marca el comienzo de la dictadura. Así se relata la caída de Machado:

La multitud salió a celebrar la caída del dictador. Pero era una falsa alarma. Los manifestantes que marchaban hacia el palacio presidencial fueron detenidos por el fuego de una ametralladora instalada a la entrada del palacio. Muchos lograron

14. Por cuestiones editoriales no hemos podido incluir las imágenes de las tintas de Amat. Referimos, por lo tanto, al número de página en el libro.

escondese en la fuente al centro del parque. Otros corrieron a parapetarse detrás de los árboles. Otros más dieron marcha atrás y trataron de alejarse corriendo. Fueron los que tuvieron más bajas, alcanzados por las ráfagas de la ametralladora. Hay quien dice que la falsa noticia de su huida fue propagada por el propio tirano pocos días antes de tener que abdicar realmente. (90)

La sangre derramada en las diversas descripciones de fusilamientos del texto aprovecha para desbordarlo en diversas ilustraciones, por ejemplo en aquellas en que hay huesos humanos (21, 22), así como en las tintas abstractas que simulan, según nuestra lectura, gotas de sangre salpicadas (115, 189). Las abstracciones son, muchas veces, manchas que cubren prácticamente la totalidad de la superficie artística, y cuanto más negro se pinta, más violencia aparece, más dolor, más muerte. Como en el caso de los fluidos, la representación de la “corporalidad” es una constante en la trayectoria del artista y está relacionada con los restos de la vida. La sangre, los huesos, es lo que queda del cuerpo después de la destrucción. Figuras como las cabezas, los huesos y las calaveras son más cercanas a lo inerte que a la vida, porque son fragmentos de cuerpos en destrucción o que ya han perdido su aliento vital. Los ejemplos más contundentes son dos. El primero muestra un amontonamiento de huesos pertenecientes a un grupo de hombres (21), que se introduce después de la viñeta que relata una masacre de los indios por los españoles:

Al llegar a una aldea grande, los conquistadores encontraron reunidos en la plaza central a unos dos mil indios, que los esperaban con regalos, mucho pescado y casabe, sentados todos en cuchillas y algunos fumando. Empezaron los indios a repartir la comida cuando un soldado sacó su espada y se lanzó sobre uno de ellos cercenándole la cabeza de un solo tajo. Otros soldados imitaron la acción del primero y sin ninguna provocación empezaron a tirar sablazos a diestra y siniestra. La carnicería se hizo mucho mayor cuando varios soldados entraron en un batey, que era una casa muy grande en la que había reunidos más de quinientos indios, “de los cuales muy pocos tuvieron oportunidad de huir”. Cuenta el Padre Las Casas: “Iba el arroyo de sangre como si hubieran muerto muchas vacas”. (20)

El segundo ejemplo figura el rostro de un hombre con forma de calavera, con la boca abierta y los ojos negros: la imagen es de un horror que escandaliza (31)¹⁵. Las manchas que rodean al dibujo central las imaginamos como gotas de sangre al presenciar el maltrato a los esclavos negros de la viñeta anterior. Si bien en muchas oportunidades resulta difícil relacionar las ilustraciones con las viñetas precedentes o posteriores, estos casos implican prácticamente una relación directa entre texto e imagen. Esto sucede también con la primera viñeta y el siguiente dibujo (2-4), ya que junto al relato de origen geográfico surge la representación del mar, aunque no es un mar pacífico como el Caribe sino tumultuoso, violento, que lleva consigo hombres (o lo que es peor aún, pedazos de ellos) entre las olas. Pero podríamos encontrar más ilustraciones que confirmen o invaliden nuestro trabajo. Las imágenes tendrán tantas lecturas como lectores existan, tantos sentidos como veces nos enfrentemos a ellas, porque son naturalmente eternas, como las islas.

15. Véase “El grito” (1893) de Edvard Munch.

A modo de conclusión

Cabrera Infante manifiesta en *Vista del amanecer en el trópico* su particular modo de ver la violencia a través de dos formas: en primer lugar, relata una Historia posible de Cuba marcada por una repetición de episodios violentos; en segundo lugar, esta narración se ve reforzada a través del uso del fragmento que implica una ruptura con la narrativa tradicional y que resalta esa violencia ya mencionada a través de la historia en el cuerpo social para marcarla en el cuerpo del texto. La innovación del

autor radica en la conjunción de esos modos de ruptura. El logro de *Vista del amanecer en el Trópico* consiste en otorgar a la violencia un sentido estético. A su vez, ese sentido estético se ve modificado, es decir, desarrollado a partir de la incorporación de las ilustraciones del artista plástico Frederic Amat en la edición de 1998, ya que con un nuevo lenguaje, el de la pintura, la obra expresa de otro modo esa imagen en pedazos de la Historia cubana que Cabrera Infante había ofrecido a los lectores.

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2000). “Jeroglífico del pasado. La escritura de la historia en *Vista del Amanecer en el trópico* de Guillermo Cabrera Infante”. En *Para leer Vista del amanecer en el trópico II*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- » Aliaga, J. V. (2003). “El mal de vivir (Acercas de los mundos de Frederic Amat)”. Texto del catálogo de la exposición Amat, Madrid, Seacex y Ministerio de Asuntos Exteriores.
- » Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Trad. de Roberto Blatt Weinstein. Madrid, Taurus.
- » Berger, J. (2002). *Modos de ver*. 7ª ed. Trad. de Justo Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili.
- » Cabrera Infante, G. (1973). *Tres tristes tigres*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1974 [1960]). *Así en la paz como en la guerra*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1998). *Vista del amanecer en el trópico*. Ilustraciones de Frederic Amat. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- » ——— (1999 [1992, 1993]). *Mea Cuba*. Madrid, Alfaguara.
- » Calabrese, O. (1994). “Detalle y fragmento”. En *La era neobarroca*. Trad. de Anna Giordano. Madrid, Cátedra.
- » González Echevarría, R. (2001). *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid, Verbum.
- » Jitrik, N. (1996). “No todo es ruptura la de la página escrita”. En Aguilar, G. (comp.), *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 11-28.
- » Manzoni, C. (2001). “Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en *Vista del Amanecer en el Trópico*”. En *Para leer Vista del amanecer en el trópico III*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- » Ortiz, F. (1991 [1940]). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- » Piñera, V. (1998). *La isla en peso*. La Habana, Ediciones Unión.
- » Romagueira i Ramió, J., Alsina Thevenet, H. (1988). “El montaje”, en *Textos y manifiestos del cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*. 2ª ed. Buenos Aires, Corregidor.
- » Rodríguez Monegal, E. (1975). “Cuba: la escritura de su historia”, en *Plural*, N° 44.

