

**PARA LEER DE NUEVO A CABRERA INFANTE:  
*ASÍ EN LA PAZ COMO EN LA GUERRA***

*Alicia Inés Sarmiento*

La producción poética de Guillermo Cabrera Infante se inicia tempranamente, nacida como expresión de un impulso satírico y ligada desde entonces a su condición de voraz lector. La lectura y las circunstancias de su vida personal y política decidieron los avatares de una escritura en la que la marca de los modelos es, como en todo gran escritor, muy visible en sus comienzos hasta alcanzar una voz y estilo propios. La impronta de la imaginación creadora unida a su "vis cómica" se despliega en variadas formalizaciones narrativas - viñetas, cuentos, novelas- en las que la literatura, siempre fundada en la propia vida, se transforma de modelo en materia de las ficciones. La suya es una literatura concebida como arte, bien que desde las convenciones creadas por una conciencia moderna. Progresivamente, se va haciendo visible la intención de concretar una "escritura" que deja a la vista del lector los resortes que configuran artificialmente los mundos imaginarios, como construcciones armadas desde y con el lenguaje, a través del cual incorpora la música, el folklore, el cine y la literatura. Inmerso en "esa eternidad del lenguaje", el Autor, juega, destruye viejos moldes y rancias ideologías, y construye, finalmente, con la palabra, un universo ficcional dentro de los más variados registros. La "mímesis" se configura de este modo en fábulas y crónicas, primero, y después en *libros* en los que la actividad narrativa se refleja a sí misma y se muestra en su propio acto constructivo o se fragmenta en microficciones en las que la intención mostrativa prevalece frente a la función diegética, o configura una identidad con los retazos de su memoria figurando una autobiografía, hasta llegar a construir, finalmente, con sus propios textos, nuevos libros.

Para mostrar este camino de creación poética es necesario recorrer sus textos narrativos según el orden cronológico de producción, lo que permite, al mismo tiempo, reconocer las edades de su escritura y ponderar la variedad de las formalizaciones ficcionales, cuyos

caracteres sustentan dos estadios de la narrativa hispanoamericana contemporánea, a saber: la *Nueva Novela* y el provisionalmente llamado *Postboom o narrativa pos moderna*. Este corpus se compone de cinco obras narrativas cuya condición ficcional las distingue dentro de la amplia producción del escritor cubano<sup>1</sup>: *Así en la paz como en la guerra* de 1960; *Tres Tristes Tigres* de 1967; *Vista del amanecer en el trópico* de 1974; *La Habana para un infante difunto* de 1979 y *Delito por bailar el chachachá* de 1995. Cada libro constituye un modelo diferente de ficcionalización signado, sin embargo, por el aliento de una misma conciencia creadora que garantiza la unidad de una producción poética desde la intención de hacer, con la materia de su vida y de la Historia, y con la literatura leída y gozada, una nueva obra artística. Como su formalización, así también la extensión de los libros es diferente.

### ***Así en la paz como en la guerra, entre la crónica y la fabulación***

Editada en Cuba, en 1960, con el título de *Así en la paz como en la guerra*<sup>2</sup>, esta colección de cuentos y viñetas figura como el primer libro publicado por Guillermo Cabrera Infante, autor de ficciones. Gracias a la publicación de esta obra, Cabrera Infante es reconocido como escritor, sin embargo, ella no ha merecido de la crítica más que un importante estudio de fuentes<sup>3</sup> y algunas menciones como antecedente de lo que se considera su producción madura.

Sería posible admitir la afirmación con que Rosa María Pereda intenta explicar la escritura de *Tres Tristes Tigres* para entender también la particular factura de estos relatos: "...esa relación contradictoria y creadora, entre la crónica y la Tabulación, que, con victorias parciales o derrotas estratégicas, va constituyendo un eje de escritura."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> De la producción completa de Guillermo Cabrera Infante damos cuenta en la Bibliografía del Autor.

<sup>2</sup> Citamos por la segunda edición autorizada por el autor: *Así en la paz como en la guerra*. Montevideo. Editorial Alfa. 1968. p. 205.

<sup>3</sup> Nos referimos al estudio de Terry PEAVLER: "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway". En: *Hispania*. N° 62. 1979. p. 289-296.

<sup>4</sup> Rosa María PEREDA. *Cabrera Infante*. Madrid EDAF. 1979. p. 31.

En efecto, las quince viñetas y los catorce relatos que, bajo el común denominador de *cuentos*, conforman este libro parecieran surgir de dos actitudes ficcionales básicas bien diferenciadas. Por una parte, el deseo de testimoniar los hechos de violencia acaecidos en Cuba en el estadio prerrevolucionario, que asume en el texto la forma de una crónica fracturada en la que los fragmentos son identificados simplemente con un número. Por otra parte, los cuentos propiamente dichos, que tienen un título que los distingue y su factura evidencia, en cada caso, el propósito de construir una unidad significativa formalmente cerrada. Además, los cuentos ponen de manifiesto, también, diversas edades de la escritura cabreriana. Algunos habían aparecido ya en publicaciones periódicas<sup>5</sup>.

El libro, tal y como es finalmente editado, constituye una nueva composición del autor en la medida en que hay una voluntad formante en esa misma alternancia de crónicas y cuentos, los que presentan, además, caracteres tipográficos diferentes en uno y otro caso. Así formalizado, el libro tiene una unidad que se funda en esta doble andadura sostenida de la crónica, como espejo de la realidad, y la fabulación. Aun cuando el propósito de cada vía expresiva sea diverso: provocar el efecto de verismo tremendista propio de las crónicas de la violencia en las viñetas, y conmover a través del reconocimiento de una esfera de la realidad cubana, junto con el efecto de placer de la ficción en los cuentos, en ambos casos hay, sin embargo, una labor poética plenamente consciente. Hablamos del laboreo de la forma en la búsqueda del deseado efecto de conmoción, siempre conseguido, bien que en diverso grado.

### **Las viñetas**

Las viñetas constituyen "fragmentos" de un discurso de la violencia y, como tales, revelan la imposibilidad de ser trabados en una secuencia unitaria. En el momento de la escritura, Cabrera Infante adhería con esperanza a la utopía revolucionaria de tipo liberacionista, que se concretara en su país con la Revolución de 1959. Difícilmente pueda atribuirse el fragmentarismo de estas crónicas a las mismas causas profundas del carácter fragmentario

---

<sup>5</sup> Cf. Emir RODRÍGUEZ MONEGAL. "Guillermo Cabrera Infante". En *El arte de narrar*. Caracas. Monte Ávila. 1968. p. 49-80; Rosa María PEREDA. "Habla Cabrera Infante: Una larga entrevista que es una poética". En: *Cabrera Infante. Loc. cit.*, p. 99-141.

de su obra posterior, es decir, al desencanto de la utopía como relato liberacionista. Pero la construcción fragmentaria está allí y bien puede obedecer a su concepción de la Historia como un "caos concéntrico", que se despliega en su obra en dialéctica tensión con su ideal de la "simetría" como concreción de la armonía y la belleza.<sup>6</sup>

Terry Peavler, que se ha ocupado de señalar la decisiva influencia de Hemingway en la obra de Cabrera Infante y muy particularmente en esta etapa de su producción<sup>7</sup>, atribuye el fragmentarismo a esta contaminación. Es un hecho demostrable la admiración que el cubano siente por el autor norteamericano, de cuya obra se revela como un agudo conocedor<sup>8</sup>. Peavler asegura que el hecho de haberse iniciado ambos autores como periodistas, más los intereses comunes en materia política y en deportes, su compartido amor por La Habana y la predilección de Cabrera Infante por leer y escribir fragmentos estaría en la base de esta relación literaria que él lleva al nivel de una deuda. En efecto, la influencia pareciera haber sido en tal grado dominante que podría considerarse que *In Our Time* de Hemingway ha operado con la fuerza de un modelo deliberadamente elegido, sin que este hecho signifique de ningún modo una mengua en la valoración de la originalidad de Cabrera Infante.

En su versión original esta obra temprana de Hemingway se componía en primer término de viñetas, las que fueron más tarde intercaladas en el volumen de cuentos ya conocido bajo el título de *In Our Time*. En las viñetas se encuentran ya las notas distintivas del estilo de Hemingway:

The essence of his style is the rendering on the printed page of natural American speech. The vignettes of *In Our Time* explore the possibilities of

---

<sup>6</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. "Buscando la simetría". En *ABC Cultural*. N° 200. Madrid 2 de septiembre de 1995.

<sup>7</sup> Terry PEAVLER. "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway". *Loc. cit.*

<sup>8</sup> Cf. Guillermo CABRERA INFANTE. "Viejo y mareado", crónica sobre la película "El viejo y el mar", fechada el 8 de marzo de 1959. En su libro *Un oficio del siglo XX*. Madrid. El país/ Aguilar. 1993. La primera edición es de 1963. También la Entrevista con Rita GUIBERT. "Guillermo Cabrera Infante: conversación sobre *Tres Tristes Tigres*", en *VVAA: Guillermo Cabrera Infante*. Madrid. Fundamentos. 1974. p. 43.

dialect, both British and American, assay the virtues of first and third person narration, and experiment with the sparse, crisp, economic prose of journalistic reporting. While the choice of narrative voice is critical for the writer and will ultimately affect style, it is of less concern here than the convincing expression of verbal speech patterns. The keys to Hemingway's style are concrete language, repetitio, ironic distance, and such colloquial manifestations as *slang*, grammatical error, and run-on syntax<sup>9</sup>.

Estas notas son las que marcan también el estilo de Cabrera Infante en sus propias viñetas, aun cuando, como lo reconoce el mismo Peavler, el cubano va siempre más lejos que su modelo en orden a la experimentación con el uso de las formas dialectales. Existe además una correspondencia en el nivel semántico en la medida en que en ambos casos, en el modelo y en la nueva producción, se representan hechos de violencia.

En efecto, en *Así en la paz...* todos los fragmentos representan una realidad única e invariable, como lo habría de comprobar experiencialmente el autor, en la época de Batista y más adelante, una vez instaurada la Revolución, con Castro en el gobierno: la del poder despótico y la de las organizaciones que intentan derribarlo<sup>10</sup>. Cada fragmento tiene, pues, como denominador común, el tema de la violencia generalizada contra toda la población cubana, revolucionaria o no. Provoca este efecto de generalización el hecho de que los personajes carezcan de nombres propios y los héroes revolucionarios sean anónimos: "*el muchacho gordo y pálido*" de la viñeta "11", o "*el hijo de una vieja negra*" atrozmente torturado, de la viñeta "6". Sólo por un conocimiento más exhaustivo de la historia de Cuba puede reconocerse en el rebelde muerto en la calle, de la viñeta "12", al revolucionario Frank País, ametrallado en Santiago de Cuba el 30 de julio de 1957.

---

<sup>9</sup> Terry PEAVLER. *Op. cit.*, p. 289-290.

<sup>10</sup> Seymour Menton asegura que las viñetas fueron escritas hacia febrero o marzo de 1958. como réplica a los asesinatos perpetrados por el gobierno de Batista próximo a su caída.. Cf. *La narrativa de la Revolución Cubana*. Traducción de Marisela FERNÁNDEZ. Ramón MESTRE y Pío E. SERRANO. Madrid. Plavor. 1978. p. 168.

El discurso ficcional de la violencia se formaliza de diversos modos. En algunos casos asume la forma de un "parte militar" o un segmento de un escueto "informe judicial" como en las viñetas "2" y "3", por ejemplo.

[...] y el susodicho caminaba rumbo a la población de marras en unión de los individuos ya mencionados, cuando fueron interceptados por una patrulla de tres soldados, que les dieron el alto luego de ser registrados y al no encontrarles armas encima, les conminaron a que avanzasen delante de la referida patrulla, siempre apuntándoles con las armas; fue ese el momento en que mi cliente escuchó las detonaciones y se sintió herido, perdiendo acto seguido el conocimiento. Ignora él cuanto tiempo hubo de estar inconsciente, pero al volver en sí, notó que le cubría la tierra, dándose cuenta de que había sido enterrado, al creerle muerto sus atacantes; después de librarse de la tierra, procedió a buscar a sus compañeros, a los que encontró enterrados no lejos de allí, ambos muertos. Por último, sabiéndose herido de gravedad, salió en busca de auxilio, el que halló en la casa de unos vecinos del lugar, que le prestaron asistencia, conduciéndole más tarde al puesto de socorro de la ciudad. Para que se tenga conocimiento de estos hechos y se inicie el correspondiente procesamiento del culpable o los culpables, elevo este informe [...]<sup>11</sup>

Los puntos suspensivos iniciales y finales refuerzan el carácter fragmentario del texto. El empleo de expresiones formularias propias de la jerga judicial: "el susodicho", "la referida", "mi cliente", unido a la construcción paratáctica del relato en el que abundan los verbos en gerundio, constituyen los recursos ficcionales que orientan la lectura del texto como si se tratara de un mero informe. Sin embargo, la recomendación final, comparada con la evidente impunidad del acto delictivo cometido por fuerzas regulares que el mismo informe refiere, impregna el texto de un cierto sentido irónico.

En otros casos, las viñetas se formalizan como una "escena" sostenida, simplemente, a través de un diálogo o de una conversación telefónica de la que el lector oye (lee) una sola voz y debe completar con su imaginación los parlamentos de la otra. Así, en las viñetas "7" y "10", respectivamente.

---

<sup>11</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.* Viñeta "2". p. 24.

-Sí, sí, General. Todo en orden. Mi sistema.

Claro, en guerra avisada.../...../ Sí, sí,,Perfectamente.

Lo hizo muy bien y yo fui el primero en felicitarlo. Yo opino lo mismo que usted. Sí, teniente, sí. No, no, primer teniente. ¿A comandante? ¿Usted creé, general? Me parece esesivo Hombre, claro que el hombre ha prestado un mannífico servisio a la Nasión, que su labor fue perfecta. Pero yo creo que estaría bien de capitán. Porque después de todo el no hizo más que avisarnos de que venían, como era su deber y ni siquiera pelió. Personalmente yo creo que es un cobarde. Estaba asustado con la sangre y hasta vomitó y todo porque vio unos sesos regados en el suelo. Un maricón. Sí, sí, claro General, si usted insiste. ¿Cómo! Hombre, general, francamente...No, no, de veras que no lo esperaba, no esperaba un asenso. Me hubiera conformado con ser coronel toda la vida...Usted sabe que yo me debo a usted y a la Patria...Pero de todas maneras muchas gracias..Oh, no, no. No tengo ninguna oposición y retiro lo dicho. Si usted creé que debe ser asendido a comandante, no hay más que hablar. Yo mismo le pondré su estrellita.<sup>12</sup>

La transcripción a la escritura de la articulación fonética del habla cubana -que ha sido uno de los propósitos permanentes del autor, como un modo de recuperar el espacio vital perdido-, en el caso de estos primeros textos pareciera obedecer, más bien, a una cierta intención verista dado el carácter de las composiciones. Sin embargo, el recurso se vuelve, en este caso, un resorte de innegable comicidad. No obstante, el efecto de choque buscado no se deshace totalmente gracias al contraste entre el parlamento del hablante ficticio, en probable diálogo con el general Batista, y la situación a la que alude: sin duda, el fracasado intento de los rebeldes de tomar el cuartel Moncada. El tema del traidor ascendido impregna semánticamente la viñeta que pretende transferir el tono moral del batistato.

Otro modo de configurar el relato en las viñetas resulta de la alternancia de narración y diálogo, como en la viñeta "6", en la que un joven preso cuenta a su madre la tortura de la que ha sido víctima; o, como en el caso de la "12", donde la combinación de descripción y diálogo es el recurso para referir la detención y muerte de un joven rebelde en plena calle al

---

<sup>12</sup> *Ibídem.* viñeta "10". p. 146-147

mediodía. La última viñeta, la "15", se construye con la sola transcripción de los mensajes inscritos en las paredes de una celda. El carácter originariamente visual de la viñeta<sup>13</sup> se sostiene, aquí, con el procedimiento descriptivo y se refuerza con expresiones como: "*la oscuridad no deja ver bien* ", "*también más allá, con perfecta ortografía está escrito un párrafo* "; "*si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes* ".

El carácter fragmentario de estas "crónicas de la violencia" se fortalece por la brevedad y concisión de las mismas. La perspectiva del cronista, la tercera persona narrativa, no puede sustraerse en algunos casos, a la interiorización del foco en la conciencia del personaje:

Antes de morir le vinieron a la mente las últimas palabras del manifiesto, escritas por él la semana pasada<sup>14</sup>

[...] uno de ellos había pensado por el camino: Voy a gritar viva la revolución<sup>15</sup>

No vio el resultado pero pudo predecirlo. En la academia de reclutas, uno que había estudiado medicina le explicó que el cerebro nada en un líquido a presión y que una bala de alta velocidad casi siempre lo hace estallar cuando penetra[...]<sup>16</sup>

La madre no comprendió al principio. Cuando apretó los dedos en torno al barrote abrió la boca, porque sabía que iba a gritar y no quería gritar./.../Volvió a sentir ganas de gritar, pero no gritó [...]<sup>17</sup>

La voz narradora no se sustrae al *comentario*, bien que brevísimo, lo que permite al lector ubicarla ideológicamente, como favorable a los que se rebelan contra el régimen de Batista. Probablemente, el más explícito en este sentido sea el comentario con el que se cierra la

---

<sup>13</sup> La viñeta es originariamente una composición plástica. Se incorpora luego al periodismo para designar las crónicas breves. La formalización cabreriana de las viñetas es preponderantemente cronística, pero pervive, sin embargo, en algunas de ellas el sentido plástico o escénico.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, viñeta "1" p. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem*, viñeta "3". p. 39.

<sup>16</sup> *Ibidem*, viñeta "4". p. 58.

<sup>17</sup> *Ibidem*, viñeta "6". p. 82.

última viñeta: *"Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan. Ellos son la verdadera literatura revolucionaria."*<sup>18</sup>

Pero, más que el comentario mismo, es el procedimiento de interiorización en la conciencia de algunos personajes lo que marca una diferencia. Cuando el lector percibe estos hechos comprueba que no hay tal crónica sino un simple efecto de estar leyendo una verdadera crónica, aquella en la que el cronista presenta objetivamente los hechos, aun cuando se permita también comentarlos. Las viñetas constituyen, en virtud de estos recursos retóricos, una composición ficcional, al igual que los cuentos. La única diferencia residiría en el modo ficcional que asume la factura literaria en cada caso.

Las viñetas representan un esfuerzo de estilización notable. Su concisión, esa economía expresiva que obliga al lector a reparar fundamentalmente en la densidad semántica de cada fragmento, es un recurso deliberado. El lenguaje, que funciona como materia en el resto de la producción ficcional de Cabrera Infante, parecería cumplir, en este caso, una simple función instrumental, ser un mero soporte de contenidos; sin embargo, una lectura atenta hace evidente el laboreo de la forma, particularmente, en las variables de la sintaxis narrativa para provocar el efecto de relato desnudo y contundente, o del golpe de vista de una escena terrible. Lo sustantivo pareciera ser en estos fragmentos una materia extraída de la realidad inmediata; la situación de violencia generalizada, la vesania e impunidad de los que detentan el poder, el coraje de los que lo resisten. La técnica de presentación directa de los hechos, sea a través de la narración o de la descripción, unida al poder revelador de los estratos sociales y morales de la palabra hablada, configuran estas pequeñas piezas literarias como un eficaz revulsivo.

Adviértase que el tremendismo de las viñetas en su representación de la monstruosidad a la que llegan las acciones humanas, no es menos ficcional que la hibridación lingüística o el recurso a la ironía tal como aparece en algunos de los cuentos. Ambos lo son en órdenes diversos.

---

<sup>18</sup> *Ibidem.* viñeta 15. p. 205.

## Los cuentos

Los cuentos recogidos y compaginados en este libro revelan el peso de las lecturas juveniles del autor de un modo diferente a la ostentación y uso que hace de ellas en las obras de su madurez narrativa. Hemingway es el modelo. Su peculiar manera de representar una realidad como si fuera un trasmiso directo de lo percibido por los sentidos debió despertar en Cabrera Infante una especial empatía, en virtud de esa coincidencia perceptual. Borges, aunque se registra sólo una alusión a él, es a esta altura de la formación del autor un modelo en elaboración.

Los cuentos ficcionalizan una esfera de la realidad complementaria a la de las viñetas. Son, en ese sentido, representaciones de aquello que Oscar Lewis llamara "*la cultura de la pobreza*"<sup>19</sup>, de la que Cabrera Infante, según sus propias revelaciones, tuviera experiencia directa<sup>20</sup>.

Probablemente, el caso más logrado de patetismo en la representación de esta realidad lo constituya el cuento "Un rato de tenmeallá". El relato en primera persona, desde la voz de una niña de seis años que refiere, sin darse cabal cuenta, la prostitución de su hermana para poder pagar el alquiler, provoca, sin duda, un efecto de conmoción mayor que la que hubiera logrado una representación más objetiva desde la tercera omnisciente. La construcción paratáctica sostenida sobre un polisíndeton agobiante en su reiteración, balbuceante por momentos, del discurso infantil que reproduce en estilo indirecto las voces adultas, arma, sin embargo, una historia familiar completa, en la que la miseria es el rostro de la injusticia.

[...] y yo me asomo al oír que una puerta se abre y como pense era la de moisés y salgo y corro al tiempo que ella sale y parece que el polvo le ha hecho daño porque cuando sale tiene los ojos imitados y escupía a menudo y fue a la pila y

---

<sup>19</sup> Oscar LEWIS. autor de *Los hijos de Sánchez* y de *Cuatro hombres viven la revolución*, fue un sociólogo izquierdista norteamericano que trabajó con el sistema de encuestas en México y en Cuba, hasta que mera imitado a abandonar este país por el Ministerio del Interior de la Revolución.

<sup>20</sup> Cf. Guillermo CABRERA INFANTE. *Mea Cuba*. Barcelona. Plaza & Janés. 1992. En esta colección de ensayos el Autor aporta datos sobre las condiciones precarias de su vida en la infancia y adolescencia.

se lavo la boca varias veces y me dio un níquel y me dijo que fuera y trajera alcohol sin que se enterara mama y cuando se agacho a recoger un pedacito de jabón que vio en el fondo de la pila se le cayó un rollito de billetes del seno y yo lo vi y se lo dije y yo lo vi vi el rollito de billetes yo lo vi y empecé a saltar cantando yo lo vi yo lo vi yo lo vi el rollito el rollito rollito y parece que no le gusto porque grito con los dientes apretados que me callara la boca y yo le pregunté que de donde lo había sacado y que si era que moises le habia pagado por limpiarle y también le pregunte te lo regalo te lo regalo y ella me dijo que no que acababa de vender algo que nunca recobraría y yo la interrumpí [...] <sup>21</sup>

En esta misma línea semántica se ubica el cuento "El día que terminó mi niñez". Destaca en esta colección por la nota de contenida ternura, hecho no muy frecuente en la escritura cabreriana. En este caso, el relato también está sostenido por la voz de un niño de un pueblo cubano que espera a los Reyes Magos, al que su madre debe decir la verdad a causa de su extrema pobreza. Es casi seguro que este relato ficcionaliza una experiencia autobiográfica, atendiendo a los datos que Cabrera Infante aporta sobre su propia vida en las entrevistas y en los ensayos de *Mea Cuba*. Por su estilo, debió ser uno de los primeros cuentos escritos por el autor. Ajeno a cualquier guiño irónico, el sencillo relato se desarrolla linealmente hasta su remate. Las observaciones acerca de las condiciones de vida precaria son las que verosímilmente puede hacer un niño: el hecho de que el hermano todavía duerma en una cuna porque no pueden tener otra cama; las humillaciones que sufren a causa de la maldad de una sirvienta, en casa de su tío que tiene dinero.

Este último hecho revela también la ausencia de cualquier visión maniquea de parte del autor en cuanto al reparto de las virtudes en el cuerpo social: la criada puede ser tan vil como su patrón. En la pudorosa exaltación de la abnegación y fortaleza maternas reside la mayor carga afectiva del relato y su efecto conmovedor.

Este cuento es el último en la disposición del libro y el personaje -narrador se llama Silvestre. Hay otros cuentos que tienen también a Silvestre como personaje, ellos son: "Las puertas se abren a las tres", "Un nido de gorriones en un toldo", "Cuando se estudia gramática" y "Jazz". Nada nos autoriza a asegurar que es el mismo personaje que habría de

---

<sup>21</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.*, p. 22.

adquirir centralidad notable en *Tres Tristes Tigres*, sin embargo, es dable suponer, por la coincidencia del nombre y algunas características que lo distinguen, que se trata de un solo personaje cuyas acciones son relatadas focalizando distintos momentos de su vida, sin un orden cronológico, atendiendo a la ubicación de los cuentos en el libro. Si se los ordenara secuencialmente, los relatos representarían de modo sucesivo: 1) la situación de un Silvestre niño que deja la infancia por la revelación de la identidad de los Reyes Magos, en "El día que terminó mi infancia"; 2) el despertar de la fuerza de su sensualidad en el adolescente, en "Cuando se estudia gramática"; 3) la tentación de fumar marihuana, en "Jazz"; 4) el enamoramiento del joven, que ya trabaja en una funeraria y estudia medicina, de la hija de un enterrador, en "Las puertas se abren a las tres", el más poético de los relatos; y 5) la extraña relación con una muchacha extranjera que vive el joven ya casado, lo que encarna otra tentación, en "Un nido de gorriones en el toldo".

Todos estos cuentos están relatados desde una primera persona, excepto "Cuando se estudia gramática", hecho que permitiría considerarlos como fragmentos de una biografía ficcional de Silvestre. Pero, en rigor, atendiendo a la forma cerrada de su formalización y a su unidad significativa, estos cuentos pueden leerse independientemente, como tales, y considerar como una mera coincidencia la curiosa reiteración del nombre del personaje. Aquí nos parece posible plantear la siguiente una hipótesis -que habremos de dejar abierta por carecer de datos positivos que la demuestren-: en el magnífico ensayo "Un retrato familiar" dedicado a comentar el libro de Carlos Franqui *Retrato de familia con Fidel*, recogido en *Mea Cuba*, Cabrera Infante intenta asimilar la escritura de Franqui con la tradición literaria cubana que estableciera Silvestre de Balboa con su *Espejo de paciencia*. Es allí donde afirma un hecho que bien pudiera atribuirse a la propia escritura cabreriana:

Las infinitas enumeraciones de Silvestre de Balboa, poeta del siglo XVII, quien en su *Espejo de paciencia* se convirtió, él que era esencialmente español, en modelo de poeta cubano, popular y erudito, mediocre pero a la vez espléndido, operando no como descubridor poético ni como conquistador del verso ni como colonizador de épicos ejercicios insulares, sino como el

*creador de Cuba* mediante nombres numerosos, listas y versos. A este poeta primitivo han regresado muchos poetas sofisticados de la isla.<sup>22</sup>

¿No sería posible suponer que Cabrera Infante se ha apropiado del nombre del poeta fundador de la literatura cubana para aplicarlo a aquellos personajes en los que está más viva su propia voz, esa con la que concreta una escritura que refunda a Cuba *desde la memoria*, como comienza a hacerlo en estos cuentos y como continuará haciéndolo desde el exilio, particularmente con el Silvestre de *Tres Tristes Tigres* y el ficcional autobiógrafo en *La Habana para un infante difunto*? ¿Acaso no sería posible asimilar la caracterización de Balboa:

popular y erudito, ingenuo y astuto, mediocre pero espléndido" al propio Cabrera Infante, reflexionando, como lo hace él mismo respecto de Franqui, que "estos (los de Balboa y Franqui) son sistemas poéticos afines que se ignoran mutuamente como universos paralelos<sup>23</sup>?

Sea lo que fuere de esta cuestión, la reiteración del nombre de Silvestre aplicado a un personaje ficcional resulta un signo de percepción obligada en los textos de Cabrera Infante.

Los restantes cuentos, como "Abril es el mes más cruel", "La mosca en el vaso de leche", "Ostras interrogadas", "Mar, mar enemigo", constituyen unidades narrativas autónomas, sin que las ligue ninguna red semántica. Evidencian madurez en la formalización de este género que alcanza en Cuba, en esta etapa, notable desarrollo. En ellos se afirman características que signarán toda la narrativa cabreriana: la estilización de la lengua coloquial, la presencia de la ironía en las variables humorística y trágica, el juego verbal, bien que incipiente y controlado, la incorporación de textos de registro musical popular como el bolero, el planteo de situaciones enigmáticas en el relato.

---

<sup>22</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Mea Cuba, Loc. cit.*, p. 229

<sup>23</sup> *Ibidem.* p. 229.

En "Resaca", lo que podría haber sido una escueta escena de viñeta presenta un mayor desarrollo y alcanza una notable perfección formal en la diégesis. Se vincula semánticamente con las viñetas porque cuenta la huida de dos saboteadores, después de que el Secretario General diera la orden de incendiar la cosecha de la caña de azúcar. Curiosamente, la visión de la Revolución como la creación de un paraíso en Cuba que es explícita en este texto:

[...] todos los obreros del mundo cogeremos el poder y gobernaremos y haremos leyes justas y habrá trabajo para todos, y dinero. Iremos a los mejores hospitales... Allí te arreglarán la pierna y ni se te notará viviremos en casas buenas, limpias, lindas casitas con luz y radio y todo/.../ Habrá justicia para todos. Justicia social. Sí, será un Paraíso, un verdadero Paraíso.<sup>24</sup>

aparece, sin embargo, contradicha en el comentario del narrador acerca de la actitud del Secretario General:

Por supuesto que él no hizo nada. Con la boca se podía quemar toda la Isla desde la capital. Ni sentiría el calor en su Cadillac con aire acondicionado. Del auto refrigerado al cuarto refrigerado, cómodamente tumbado en la cama con una botella del mejor coñac empezada, a un lado, y una mujer sin comenzar, al otro; con el pequeño y costoso radio a media voz, mientras una negra de voz pastosa cantaba unos boleros dulces y pegajosos que daban ganas de llorar<sup>25</sup>

Detrás de la ilusión revolucionaria, el cuento es un canto a la amistad viril entre dos camaradas abandonados a su suerte. La técnica de alternancia de la descripción del paraje desolado y seco, a través de imágenes visuales en las que el efecto de la luz solar en el páramo y en los hombres es el elemento central, con el diálogo entre los amigos en perfecta ensambladura, hacen de este cuento uno de los más logrados poéticamente. Tal vez, el paso de la perspectiva objetiva del narrador omnisciente al interior del personaje herido de bala,

---

<sup>24</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.*, p. 62-63.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 64-65

sin ninguna transición explicativa, que ve venir un río inexistente a bañar su pierna gangrenada, resulte la estrategia de mayor densidad expresiva para indicar de qué modo lo invade la muerte.

Merece también particular atención el cuento "En el gran ecbó", porque habrá de operar como matriz generadora de un libro posterior: *Delito por bailar el chachachá* (1995), en el que reaparece con una ligera variante. En el mosaico de la vida cubana no podía faltar la ficcionalización del fenómeno de la "santería".<sup>26</sup>

El cuento representa la enigmática situación de una pareja -probablemente, son amantes recientes, lo que provoca en la mujer una tensión espiritual por el hecho de vivir en pecado, según ella misma reconoce, que asiste, después de almorzar juntos, al rito de santería como espectadora, cuyos efectos se hacen sentir sólo en la actitud posterior de la mujer.

Es en este cuento donde queda formulada por primera vez la "poética del recuerdo" que habrá de signar su producción narrativa y ensayística posterior:

Miró sus ojos, el nacimiento de sus senos -y recordó. Le gustaba recordar. Recordar era lo mejor de todo. A veces creía que no le interesaban las cosas más que para poder recordarlas luego. Como esto: este momento exactamente: sus ojos, sus largas pestañas, el color amarillo de aceite de sus ojos, la luz reflejada en el mantel que tocaba su cara, sus ojos, sus labios: las palabras que

---

<sup>26</sup> "Santería es la religión popular cubana más estudiada y difundida en el mundo" afirma José Millet, investigador de Santiago de Cuba, en el "Vocabulario mágico-religioso cubano", en *Homines*, vol. 19. N° 2. Vol. 20. N° 1: febrero-diciembre. 1996. Allí caracteriza la *Santería* como un producto sincrético fruto de combinaciones entre la religión católica de los conquistadores y colonizadores españoles y el sistema religioso de los esclavos negros de origen yoruba. Este fenómeno religioso cristalizó especialmente en las ciudades pero actualmente se localiza también en zonas rurales. Los orichas o seres sobrenaturales propios de la religión nigeriana devinieron en los "santos", los que constituyen el centro de esta religión, presidida por un poder central divino: Olofin. Millet asegura que este culto es practicado por muchos cubanos sin distinción de raza, sexo o posición social. Por su parte, Carlos Alberto Montaner reconoce que si bien el régimen castrista trató de eliminar este culto, como todo otro, particularmente el de la Iglesia Católica, sin embargo, en la actualidad lo tolera para contraponerlo a ella. Asegura que miembros del entorno de Castro practican la santería. Cf. su *Víspera del final. Fidel Castro y la Revolución Cubana*. Buenos Aires. Marymar. 1993. p. 148.

salían de ellos, el tono, el sonido bajo y acariciante de su voz, sus dientes, la lengua que a veces llegaba al borde y se retiraba rápida: el murmullo de la lluvia, el tintineo de las copas, de los platos, de los cubiertos, una música distante, irreconocible, que llegaba de ninguna parte: el humo del tabaco: el aire húmedo y fresco que venía del parque: le apasionaba la idea de saber cómo recordaría exactamente este momento.<sup>27</sup>

La insólita sucesión del signo ortográfico de los dos puntos provoca el efecto de una puerta que va abriendo la percepción a nuevos objetos que se relacionan entre sí y que juntos configuran una escena, una imagen, la que será conservada por la memoria. El recuerdo configurado con estas imágenes resultará, finalmente, transcrito a la escritura, un constructo de la razón poética. El texto mismo que contiene esta "metapoética" es una concreción factual de la misma, en la que operan juntamente la memoria y la imaginación. Este habrá de ser el "modus faciendi" del escritor una vez que sus experiencias pasadas y, sobre todo, el espacio propio le sea sustraído por la distancia del exilio y el paso el tiempo.

La fascinación por la ciudad de la Habana, materia poética de su obra posterior, también aparece en este cuento. La enumeración puntual y la descripción minuciosa de los edificios de la Habana Vieja, configuran una imagen diurna de este espacio, al que la presencia de la lluvia desmaterializa levemente. La lluvia funciona en el espacio textual como un procedimiento metafórico del proceso de la memoria y la imaginación, que transfigura la realidad en las imágenes del recuerdo.

El narrador omnisciente sostiene el relato desde la perspectiva del personaje masculino, tan próxima que podría asimilarse a una primera persona. Este recurso permite conservar el efecto enigmático de la situación representada porque mientras el lector conoce los pensamientos del personaje masculino y participa de sus emociones y expectativas, desconoce la causa de las reacciones de la mujer.

---

<sup>27</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Así en la paz como en la guerra. Loc. cit.*, p. 132. Las cursivas son nuestras.

La esfera de la realidad social ficcionalizada no pertenece totalmente a la "cultura de la pobreza", ya que los personajes centrales participan de los usos y códigos de un estrato socioeconómico alto, con una cultura superior.

El recurso del diálogo entre el hombre y la mujer es el vehículo de transmisión de las concepciones culturales: autores leídos, opiniones sobre las religiones, visiones de la realidad. Así, por ejemplo, cuando se refieren a la santería:

- No creo. Esto es cosa de ignorantes. No para gente que ha leído a Ibsen y a Chejov y que se sabe a Tennessee Williams de memoria, como tú.
- No me parecen ignorantes. Primitivos, sí, pero no ignorantes. Creen, creen en algo en que ni tú ni yo podemos creer y se dejan guiar por ello y viven de acuerdo con sus reglas y mueren por ello y después les cantan a sus muertos de acuerdo con sus cantos. Me parece maravilloso.
- Pura superstición -dijo él, pedante-. Es algo bárbaro y remoto y ajeno, tan ajeno como África, de donde viene. Prefiero el catolicismo con toda su hipocresía.
- También es ajeno y remoto -dijo ella.
- Si pero tiene los evangelios y tiene a San Agustín y Santo Tomás y Santa Teresa y San Juan de la Cruz y la música de Bach...
- Bach era protestante -dijo ella.
- Es igual. Los protestantes son católicos con insomnio.<sup>28</sup>

Esta estrategia dialogística, que Cabrera Infante maneja con maestría, se convertirá en sus novelas en el procedimiento vertebral para recoger las voces que articulan los textos.

Apunta también en este cuento la presencia de "intertextos" como "mención". La más decisiva, sin duda, es la de Borges.

---

<sup>28</sup> *Ibídem*, p. 140-141.

Esa era la segunda parte de su personalidad: la niña. Era un monstruo mitad mujer y mitad niña. "Borges debía incluirla en su zoología", pensó. "La hembra-niña. Al lado del catoblepas y la anfisbena".<sup>29</sup>

La de Freud se concreta con la mención del título de un capítulo de una de sus obras, no del autor mismo. La intertextualidad se extiende a otros registros textuales como la pintura y el cine. La función poética de estas *menciones* es la de reforzar la representación del nivel cultural de los personajes.

Otro modo de concretar una intertextualidad funcionalmente diferente es la transcripción de las oraciones en estrofas y antistrofas del ritual de santería. La presencia de estos textos junto con la mención de los textos evangélicos y los autores canónicos de la religión católica sirve para configurar el espacio del posible conflicto entre los amantes.

Este cuento de impecable factura sostiene, como ya lo hemos señalado, un tono de seriedad no frecuente en el autor, al que sólo aligera algún toque de ironía o ingenio.

### **El cuerpo como espacio ficcional**

Tanto en las *viñetas* como en los *atentos*, bien que en diferente grado de manifestación, el cuerpo es una microesfera de ficcionalización de enorme espesor semántico. Aun cuando no aceptemos totalmente la tesis de María Gracia Banunnura-Spica<sup>30</sup> acerca de que la memoria, en toda la obra narrativa de Cabrera Infante, se estructura en la evocación de los cuerpos, ya que reconocemos excepciones, sus breves observaciones sobre la representación del cuerpo en *Así en la paz...*, sin embargo, son certeras.

G. Cabrera Infante trata de focalizar, gracias a los narradores, la transición misteriosa, inefable, de la vida a la muerte a través de la imagen del cuerpo. Pone énfasis en lo inexplicable de la degradación, de la destrucción. En las

---

<sup>29</sup> *Ibidem*. p. 135-136.

<sup>30</sup> María Gracia BANNURA-SPÍCA- "La obra narrativa de G. Cabrera Infante en sus rupturas: El libro como poética del cuerpo". En *Revista Iberoamericana*. N° 154. 1991. p. 195-201.

viñetas de *Así y Vista*, el cuerpo varonil se halla comprometido, casi siempre, dentro de un proceso fatal, inexorable. La textualidad se edifica con y por los elementos físicos de los muertos. Mostrados como cadáveres anónimos, indiferenciados los cuerpos de los difuntos se dejan ver a través de anotaciones que prueban su muerte o de metonimias que los desestructuran.<sup>31</sup>

En efecto, son los cuerpos varoniles sobre los que se ejerce particularmente la violencia en las viñetas. En esos casos, la textualidad se sostiene en los cuerpos y la fragmentación sería el modo ficcional de figurar la muerte como corte o ruptura.

Joe se leía y pensaba que el estilo del manifiesto bien podía ser el de Martí. [...] Sintió un golpe en el pecho y creyó que había sido una patada. Cuando rodó hasta el suelo -la espalda todavía pegada a la pared- supo que habían sido los plomos al entrar en la carne y no los golpes. Antes de perder la conciencia y sentir el estruendo brutal dentro del cráneo, vio inclinarse hacia él una cara que sonreía y vio el pie que vino a pegarle en la boca. No estaba muerto pero ya no sentía: no estaba muerto todavía. Unos hombres le arrastraban por los pies. Desde el segundo piso lo bajaron a la calle por las escaleras y su cabeza golpeaba contra cada escalón. En uno de los escalones dejó un trozo de piel cubierto de cabellos que eran rubios en la punta y muy negros hacia la raíz. Cuando llegaron a la calle, los hombres lo tiraron sobre la acera. Después lo izaron y lo echaron en el camión. Antes de morir le vinieron a la mente las últimas palabras del manifiesto, escritas por él la semana pasada: "O seremos libres o caeremos con el pecho constelado a balazos". Era esto lo que leía.<sup>32</sup>

Si bien los cuerpos sometidos a semejante violencia, hecho recurrente en todas la viñetas, quedan reducidos a su pura animalidad camal, no obstante, el autor se encarga de recordar, inmediatamente, a través del comentario del narrador, su condición humana espiritual. Como en el caso de la viñeta "1", el joven líder que se había teñido los cabellos para

---

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 195.

<sup>32</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. En: *Así en la paz...* "Viñeta 1". p. 7-8.

desorientar a sus perseguidores, el autor del manifiesto revolucionario contra Batista, es tratado como una res, sin embargo, todavía recuerda la actividad que lo define como hombre: su búsqueda de la libertad a riesgo de su vida. Lo mismo se puede leer en la viñeta "14":

Era su hermano y había caído del otro lado del río./...../ ...el otro hombre, su hermano, ahora estaba tumbado bocarriba con la cabeza en el agua y el cuerpo doblado hacia la orilla. Una de las piernas se agitaba con un temblor repetido. Toda la camisa estaba cubierta por una mancha parda que se extendía. Su cabeza se viró en dirección del agua y la pierna dejó de golpear contra el suelo. Trataba de moverlo hacia la orilla, de cargar con él, mientras evitaba las balas. /...../ Ya estaban en tierra firme. Se irguió un poco y arrancó a caminar. /...../ No oyó las balas. Cualquiera habría pensado que resbaló en el fango. Pero cayó hacia atrás y no se movió. El otro hombre cayó sobre él y sus cuerpos formaron una cruz. Nunca supo que el otro hombre, su hermano, había muerto antes que él creyera oír su nombre.<sup>33</sup>

Las imágenes visuales son las predominantes y se organizan en secuencia cinematográfica. El narrador focaliza el cuerpo y describe detalladamente sus movimientos para mostrar el tránsito de la vida a la muerte. En medio de fragor de la lucha prevalece, sin embargo, el gesto fraternal hacia el camarada, que da la dimensión verdaderamente humana de las criaturas.

También aparece en los cuentos el cuerpo femenino como espacio imaginario para representar tanto la degradación como la perfección de la belleza y mostrar las situaciones más diversas de la interioridad: la locura, la frivolidad, la culpabilidad.

Ella se le fue a Bebo un día con un chulo medio alocado, bien paresido él, Cheo, que vino de Caimanera. Pues no duró mucho. Entonces fue cuando ella se metió en aquello de las carrosas del carnaval y usted recuerda lo del ruego.

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* viñeta "14". p. 186-187.

Bueno total: que tuvieron que cortarle el brazo y el otro la dejó. Luego volvió con Bebo. Y para que vea usted lo que la gente, en vez de perjudicarla lo del brazo, la benefició. Y con su defegto y todo es la que más hace. /...../ Bueno, para no cansarlo, como le iba diciendo: eso del niño si que fue un jaquimaso. Porque perder un brazo, bueno todavía queda otro para acarisiar y si no la boca: mientras no se pierda lo que está entre las piernas. Pero ella pasó una. Ella como le dije estaba tan esperansada y va y la criatura le nase muertesita. ahora mejor así: porque era un fenómeno, un verdadero monstruo. Oiga, un fenómeno completo. Hasta podría haberlo enseñado en un sirco, que Dios me perdone.<sup>34</sup>

Este fragmento del cuento "Josefina, atiende a los señores" sostenido por la voz de la dueña de un prostíbulo que va refiriendo las desgracias de una pupila a un cliente ("usted") silencioso, demuestra en qué medida el cuerpo femenino se constituye en el espacio simbólico de la condición de esclavitud de la prostituta. Este espacio devastado, incompleto, que sólo cumple la función sexual bajo el efecto de somníferos, cuando genera vida ésta asume caracteres monstruosos. Es cierto que este hecho, que probablemente tendría una referencialidad real conocida por el autor en sus andanzas nocturnas, y que podría figurar en cualquier crónica policial de los burdeles habaneros, adquiere, sin embargo, a través del modo ficcional, una más amplia dimensión: es una imagen de la degradación femenina de carácter universal.

En "Las puertas se abren a las tres" la imagen del cuerpo femenino es la suma de las perfecciones según el canon del joven Silvestre:

Caminamos juntos y seguimos hablando: yo miraba su pelo a veces amarillo y otras dorado, como la cerveza o como orines de yegua, y ella miraba las sandalias que cubrían sus pies pequeños y sorprendentemente perfectos. /...../Continué contemplándola: baja y quizá un poco gorda y con las caderas amplias y los senos redondos y su cara hermosa y casi perfecta: sólo la frente

---

<sup>34</sup> *Ibidem*. "Josefina, atiende a los señores", p. 77.

demasiado ancha y masculina, rompiendo la línea de muchacha-muchacha, y su boca que era a primera vista insolente, pero luego se revelaba amable y casi tímida, y la pequeña nariz y las manos, finas y tiernas y suaves: su cuerpo perfecto."<sup>35</sup>

Los atributos femeninos, descritos en su perfecta carnalidad juvenil, tienen además el peso de la diferenciación sexual: "la línea de muchacha-muchacha", y una carga afectiva según sea su morfología: la boca insolente, pero luego amable y tímida, las manos finas: tiernas y suaves. En este texto todavía está ausente la ironía o la parodia y los términos de comparación a los que acude pertenecen al ámbito de las realidades inmediatas. No aparece aún la mediación intertextual como medio de caracterización. Por otra parte, la funcionalidad de la descripción del cuerpo responde, en este caso, a la representación ficcional de la pura sensualidad juvenil, muy ligada al sentimiento, hecho que no siempre habrá de ir parejo en las representaciones posteriores.

### **La oralidad como resorte ficcional**

Resulta curioso el hecho de que la crítica no haya reparado en los valores literarios de esta primera obra de Cabrera Infante, en la que si bien es fácilmente advertible la presencia del modelo hemingwayano, tanto en la organización general del texto con la alternada de cuentos y viñetas, cuanto en los caracteres de la prosa, hay sin embargo un sello personal e idiosincrásico. Tampoco se trata de meros ejercicios de estilo. Es evidente la existencia de una voluntad formante que se despliega con solvencia en las dos direcciones ya señaladas: las *crónicas de la violencia*, en las que la ficcionalización se presenta más ligada a las formas miméticas realistas canonizadas, marcada por el tremendismo; y los "cuentos", con una modalidad ficcional más variada, no sólo por la esfera de la realidad focalizada sino por las diversas estilizaciones, aun cuando todavía prevalezca la mimesis próxima a las formas realistas de representación poética.

Está ya presente el empleo de la transcripción a la escritura de las formas de la oralidad en diversos niveles y la mezcla de dialectos, que será uno de los signos más personales de su

---

<sup>35</sup> *Ibidem*. "Las puertas se abren a las tres", p. 32-33.

escritura. Resulta emblemático en este sentido el cuento "Balada de plomo y hierro", en el que aparece no sólo el castellano con las deformaciones fonéticas del habla de los negros sino el intento de transcribir el inglés en el nivel del habla vulgar de un norteamericano:

- To el mundo etá dolmío -dijo (*el negro*)
- La gente de aquí se acuesta con las gallinas. -Mejol.
- Prenelbar haygene - dijo el otro negro hablando demasiado rápido.
- Ya sabrán a qué atenerse -dijo el mulato.
- Van a correl má -dijo el negro y se rió.

-----  
Venía (*el turista norteamericano*) completamente borracho: dando tumbos y cantando una canción con una voz gangosa y acolchada:

- Yess ahwanna cubanaa  
too ssuck mah priiickk at Havaanna.  
Yes apritty cutiiiee cuvaanna  
too ssuuck to suucck

La última frase se le quedó en la boca tambaleándose frente a los hombres a un costado de la acera.

- ¡Oh! Dose sspics agan -dijo- Ypu kno fellah spics ah wan you let me put lehs on'odeeer side. Stepss aside, yellos! Put tors darty feet off de wohk.

Fue a empujar al que estaba más cerca pero perdió el equilibrio y cayó al suelo. Mientras se levantaba vio la guitarra y fue hacia uno de los negros y le dijo:

- Ah wanna you make music in thah guiterra for me. Look -y sacó un par de maracas del bolsillo- ah havve two cubans ratle of meself. Let ssing ssmothing we both - el negro se quedó quieto, mirándole los ojos.

-Come on. lets ssing a butiful ssong we both -Gouan, american. Les we alone - dijo el mulato trabajosamente. -We wan to be alone.

-----<sup>36</sup>

Esta transcripción que parecería un intento de acercar el término a su articulación oral, tal como suena, provoca, sin embargo, en el lector habituado a la figura familiar que forma la

---

<sup>36</sup> *Ibídem*, "Balada de plomo y yerro", p. 41 y 51-53. Los paréntesis son nuestros.

palabra escrita, que él asocia inmediatamente con su significado, una contradicción: la transcripción aparece como un *código criptográfico*. Porque al remitir el vocablo a su pronunciación -pretendidamente más real- despista con su imagen inédita, la que debe ser descifrada como un enigma. Lisa Block de Behar, que ha estudiado el fenómeno de la renovación lingüística en Cabrera Infante y sus coetáneos, observa con claridad el fenómeno. Acierta cuando afirma:

La palabra, ante todo, es un ruido y es esta esencia sonora la que se le quiere restituir al divorciarla de su apariencia gráfica habitual, la que sí es terminantemente convencional. /...../ ...restituir la palabra a su naturaleza acústica preescrita, que había sido desplazada por la acumulación de experiencias visuales más prestigiosas y menos efímeras.<sup>37</sup>

Hay en Cabrera Infante el intento de recuperación de *la "voz"*, que se expresará como el propósito manifiesto en la advertencia de *Tres Tigres Tigres*, y en donde se concretará con madurez y originalidad. Adviértase que Block de Behar se refiere a esa obra en el texto citado. Cabría preguntarse por qué se dejó fuera de la consideración este primer libro en el que están presentes y no sólo como un germen, sino desarrollados, estos elementos de la escritura cabreriana que habrán de configurar, desde esa vertiente, su ficcionalización de la realidad cubana.

Si, como hemos dicho, la configuración de las fábulas está todavía próxima al modelo mimético realista por una ordenación causal de las acciones, estas transcripciones de la oralidad a la escritura no responden, sin embargo, a ningún propósito verista. Vistas a la luz del desarrollo posterior de su escritura, marcan un primer paso hacia el juego verbal que la naturaleza de estos primeros textos no admitiría en su pleno sentido lúdico. Son sí experimentaciones, transgresivas -puede también admitirse-, en la medida en que, al revertir gráficamente la palabra hacia su apariencia oral la desnuda de su antiguo prestigio, el que le confería a la escritura la letra de molde, para reincorporarla literariamente con un nuevo estatuto. El transcribir de este modo la oralidad revelaría la intención ficcional de

---

<sup>37</sup> Lisa BLOCK de BEHAR. *Análisis de un lenguaje en crisis*. Montevideo. Editorial Nuestra Tierra. 1969. p. 67.

configurar de un modo diverso la materia lingüística y darle mediante esta transformación, un nuevo rango poético.

### **La "poética del recuerdo", matriz de los mundos ficcionales**

En el orden semántico, es en esta obra que aparece, como lo señaláramos más arriba, la primera formulación de la *Poética del recuerdo*. Si bien esta colección impresiona más fuertemente por el relato de los hechos que, sabemos por la Historia, ocurrieron en un pasado inmediato a la escritura, el estadio prerrevolucionario de la lucha contra Batista, de cuya ficcionalización surgieron las viñetas, sin embargo, por el estilo de su prosa escueta y contundente, centrada en la narración o la descripción de las acciones, estas provocan en el lector la sensación de estar sucediendo en el presente. De ahí que la *Poética del recuerdo* sólo se manifieste en los cuentos, cuya referencialidad posible remite a un pasado más lejano, tal como aparece explícitamente en "Las puertas de abren a las tres" y "En el gran ecbó".

En el primer caso, queda manifestado con toda evidencia que el recuerdo, la "imagen" que luego será representada verbalmente, es un constructo de la memoria y la imaginación: "*-lo recordé porque me la imaginé llorando no sé dónde y no sé por qué*<sup>38</sup>". En el segundo, cuando el narrador introducido en la conciencia del personaje dice: "*Miró sus ojos, su boca, el nacimiento de sus senos -y recordó. Le gustaba recordar. Recordar era lo mejor de todo..... le apasionaba la idea de saber cómo recordaría exactamente este momento*"<sup>39</sup>, se puede observar con claridad que la acción de mirar no opera como estímulo para recordar otra cosa que lo visto, es decir algo que ya estaba en su memoria, sino que el acto de percibir con la vista se transforma inmediatamente en la acción de recordar, entendida como el almacenamiento de las imágenes, que en algún momento serían nuevamente actualizadas.

Resulta oportuno señalar que la determinación temporal, la indicación del antes y el después, es la actividad básica de la memoria respecto de las configuraciones de la

---

<sup>38</sup> Guillermo CABRERA INFANTE. *Op. cit.*, p. 36.

<sup>39</sup> *Ibidem.* p. 132.

imaginación, una vez cumplida la percepción. En el proceso natural, estas acciones: percibir, configurar con la imaginación y memorizar, culminan en la intelección, desde que el sujeto conoce *en* las imágenes. En el caso del personaje, en cambio, el proceso gira hacia otra dirección en la que prevalece la configuración de las imágenes para algo diferente de la conceptualización o del posterior juicio. No sería aventurado afirmar que en estas expresiones está la semilla de una "poética de la ficción", entendida como configuración, como creación, a partir de los datos de la realidad guardados por la memoria, de entes imaginarios que habrán de ser más tarde elaborados poéticamente.

Varios años después de la aparición de *Así en la paz...* el mismo Cabrera Infante, al responder a la pregunta de Rosa María Pereda acerca de las relaciones entre la vida y la literatura, afirma:

En el pasado (es esta una manía de la que me he curado) siempre estaba pensando en cómo determinado momento vivido podría ser recordado en el futuro, pero *recordado para la literatura*, como ese instante se estaba haciendo literario al tiempo que se realizaba. Más que mi obra entonces (que era mínima y efímera aunque he tratado de preservarla por todos los medios), *estos momentos me convertían en un escritor*<sup>40</sup>

Estas declaraciones del autor confirman nuestra descripción del proceso de ficcionalización realizada sobre la base de las formulaciones del breve metatexto del cuento. De aquí que, por su misma ubicación en el cuento, estas formulaciones pueden ser consideradas como una *metapoética*. Su alcance se circunscribe, en este caso, a su propio contexto, el cuento, pero podría llegar a extenderse hasta esos relatos en los que se advierte, a través de la materia objeto de la póiesis, su procedencia, es decir, aquellos que han surgido de la ficcionalización de ciertas vivencias guardadas en la memoria. Consideramos que cabrían en este corpus los cuentos que tienen a Silvestre como narrador o personaje.

---

<sup>40</sup> Rosa María PEREDA. "Habla Cabrera Infante: Una larga entrevista que es una poética". En su *Cabrera Infante*. Madrid. EDAF. 1979, p. 100-101. Las cursivas son nuestras.

La proyección de la *metapoética del recuerdo*, inscrita en "En el gran ecbó" cubre toda la producción posterior del autor. En efecto, como "*metapoética del recuerdo*" habrá de tener un desarrollo central en *Tres Tristes Tigres* y se convertirá en el eje metaficcional en *La Habana para un infante difunto*. Cuando este cuento sea recogido para la creación un nuevo libro, *Delito por bailar el chachachá*, resignificará un nuevo contexto en el que el constructo de imaginación y memoria generará una nueva ficción.

Por otra parte, y aun cuando deductivamente hemos llegado a establecer la conexión de esta metapoética del recuerdo con la ficción, no es posible todavía hablar, en esta primera producción, de una *metaficción*, en la medida en que la formulación no supone sino muy débilmente el gesto de *reflexibilidad* del texto sobre sí mismo.

### **La obra ante la crítica**

Dentro de la tradición literaria cubana, esta primera obra de Guillermo Cabrera Infante tuvo en su momento de publicación un particular reconocimiento. En primer término, porque el autor, a pesar de su juventud, gozaba de prestigio en los círculos intelectuales: algunos de sus cuentos ya habían sido publicados en la revista *Carteles* y era también conocido como crítico de cine. Con el triunfo de la Revolución, su prestigio se acrecienta por la dinámica que imprime a *Lunes*, el magazine cultural del diario *Revolución*. Seymour Menton reconoce:

La reputación literaria de Cabrera Infante no comienza con *Tres Tristes Tigres*. Antes de la publicación de esta novela, era ya conocido y respetado por ser el autor de una de las primeras colecciones de cuentos que naciera de la Cuba revolucionaria. *Así en la paz como en la guerra* (1960), favorablemente recibida, consta de quince viñetas de una página cada una, que retratan brillantemente el terror del régimen batistiano en proceso de desintegración, las cuales se alternan con varios cuentos existencialistas escritos entre los años 1950 y 1958<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Seymour MENTON. *Op. cit.*, p. 73-74.

Por las viñetas, el libro se inscribe en la corriente de la cuentística revolucionaria, la que viene a fortalecer con sus nuevos contenidos un género de más fecundo desarrollo que la novela en Cuba. A pesar de ser un apologista de la Revolución y su literatura, Julio E. Miranda no puede por menos que reconocer el valor de esta obra:

*Así en la paz como en la guerra* de Cabrera Infante, publicado en 1960, es un libro violento, duro, magnífico, digno fabulario de la Cuba prerrevolucionaria, que dialectiza el contenido en dos tipos de historias complementarias....<sup>42</sup>

Pero, quien reconoce además de los méritos intrínsecos de esta obra su decisiva influencia en la narrativa revolucionaria posterior es David P. Gallagher:

A mi juicio estos episodios (las viñetas) han tenido una enorme influencia sobre la literatura cubana contemporánea, aunque ahora muy poca gente lo admita en Cuba por la corriente que allí se ha producido contra Cabrera Infante. La escuela de jóvenes escritores cubanos como Norberto Fuentes, Jesús Díaz y Eduardo Heras León, utiliza el mismo lenguaje obstinadamente agresivo para la descripción de la violencia revolucionaria y contrarrevolucionaria.<sup>43</sup>

Gallagher se cuenta entre los pocos críticos que, aunque brevemente, se ocupa de esta obra. En sus formulaciones se puede leer no sólo el reconocimiento de su valor sino una posible explicación de la ausencia de la crítica: la incidencia del factor ideológico sobre el juicio estético. Lo que, por otra parte, entraña una injusticia ya que se trata precisamente de la única obra revolucionaria, en sentido político, producida por Guillermo Cabrera Infante.

Si bien es cierto que cada obra vale por sí misma, sin embargo, es posible leerla en el "continuum" de la producción total de un autor. *Así en la paz como en la guerra* no es un

---

<sup>42</sup> Julio E. MIRANDA. "Sobre la nueva narrativa cubana". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 246. junio 1970. p. 641-654. p. 643.

<sup>43</sup> David P. GALLAGHER. "Guillermo Cabrera Infante (Cuba. 1929)". En *VVAA: Guillermo Cabrera Infante*. Madrid, Fundamentos. 1974. p. 47-79. p. 49. El paréntesis es nuestro.

libro primerizo, en el sentido de constituir como la prehistoria narrativa de su autor; presenta signos de plena madurez en el arte narrativo de formas breves, aun cuando los relatos denuncien, en su factura, diversos estadios de formalización de la escritura cabreriana.

La crítica, sea por prejuicios ideológicos, o deslumbrada por la originalidad de la obra posterior, ha dejado en un injusto olvido esta primera producción cabreriana, sin advertir la perfección formal a la que es capaz de llegar el autor en la ficción narrativa breve, cuyo correlato habrá de ser *Vista del amanecer en el trópico* de 1974, otra obra de Cabrera Infante también olvidada por la crítica.