

## *El hipotexto figurativo en “Vista del amanecer en el trópico” de Guillermo Cabrera Infante*

Alessandra Ghezzi  
UNIVERSITÀ DI PISA

---

### ABSTRACT

---

*Vista del amanecer en el trópico* narrates Cuban history through its most important steps. The book is composed by 101 fragments or “viñetas”; some of them are descriptions of images (lithographies, drawings, paintings, photographs) related to characters or events of that history. This article presents the results of a research aimed at identifying those “absent images” (a subject that critics have up to now ignored), discovering the sources exploited by the author Cabrera Infante, highlighting the discourse strategies underlying their verbal representation and, finally, assessing how the image selection and their representation contribute to shape the vision of Cuban history that comes to light from the book.

**Keywords:** Cabrera Infante, Cuban history, ekphrasis, representation, (re)semantization, violence.

*Vista del amanecer en el trópico* es la narración de las etapas más importantes de la historia de Cuba. El libro consta de 101 textos, o “viñetas”, algunos de los cuales son descripciones de imágenes (litografías, dibujos, pinturas, fotografías) relativas a personajes o hechos de aquella misma historia. El presente trabajo muestra los resultados de una investigación cuyos objetivos han sido: identificar las “figuras ausentes” (operación que hasta hoy la crítica ha pasado por alto), hallar las fuentes utilizadas por el escritor, ilustrar las estrategias discursivas que subyacen a su ilustración verbal y (re)semantización y, finalmente, evaluar cómo la selección de las imágenes y los modos de su representación contribuyen a expresar la visión de la historia de Cuba que surge del sistema temático y expresivo del libro.

**Palabras claves:** Cabrera Infante, Cuban history, ekphrasis, representation, (re)semantization, violence.

---

*Vista del amanecer en el trópico*<sup>1</sup> nace de una costilla de la primera versión, nunca impresa, de *Tres Tristes Tigres*.

En 1964 Cabrera Infante presenta a la editorial Seix Barral, para la selección del Premio Biblioteca Breve de Novela, la redacción original de lo que se convertirá en su novela más famosa. En aquel momento, el futuro *Tres Tristes Tigres* se titulaba *Vista del amanecer en el trópico* y lo conformaban historias de vida nocturna intercaladas con algunas “viñetas”<sup>2</sup>: breves fragmentos textuales que reproducían escenas de violencia perpetrada por la policía de Batista.

La novela ganó el premio, que aquel año estaba dedicado al entonces recién fallecido Joan Petit, director literario de la editorial barcelonesa, y en vista de su publicación fue sometido a la criba de la censura española. Antes de salir a la luz, después de un cambio en los vértices de la censura, se prohibió dos veces su publicación; de modo que el autor tuvo que someter *Tres Tristes Tigres* al menos a tres sustanciales readaptaciones<sup>3</sup>. El resultado fue una versión definitiva, con cambios radicales respecto a la original y completamente despojada de las “viñetas” sobre el gobierno de Batista.

Precisamente estos fragmentos suprimidos serán la costilla de la que nacerá la tercera obra narrativa de Cabrera Infante: recuperados casi por completo, irán a sumarse con otros relativos a momentos relevantes de la historia de Cuba y darán vida al actual *Vista del amanecer en el trópico*, publicado por Seix Barral en 1974. De hecho el autor no solo añade otras “viñetas” a las que pertenecían al primer *Tres Tristes tigres* sino que, al cambiar el eje de la narración, les confiere a todas un valor documental que antes no tenían; es decir que, si en su primera redacción, las “viñetas” no estaban ordenadas cronológicamente, y establecían una relación contrapuntística con la ficción, en su segunda aparecen en una sucesión que corresponde a la de la Historia.

Cabrera Infante trabaja en el libro el mismo año de su publicación, cuando ya es un exiliado profundamente decepcionado por los resultados de la revolución castrista y amargado por el declive social y económico en el que ve abocado su país. Las declaraciones que concede en 1968, recogidas más tarde en *Mea Cuba*, reflejan perfectamente la opinión del escritor:

En Cuba, la luna brillaba como antes de la Revolución, el sol era el mismo, la Naturaleza prestaba a todo su vertiginosa belleza. La geografía era la misma, estaba viva, pero la Historia había muerto (Cabrera Infante, 1999, p. 32).

<sup>1</sup> Todas las citas remiten a la edición Mondadori España (Madrid, 1987).

<sup>2</sup> Viñeta en el sentido de relato de una escena, según lo explica Rosa María Pereda, que añade: “El nombre está tomado del *comic*, y sabido es que dos elementos componen este género, o dos lenguajes unidos en otro, complejo: dibujo y palabra, que se autointerfieren mediante un código de señaladores, de indicios que marcan la relaciones” (EDAF, 1979, p. 41).

<sup>3</sup> Sobre la génesis de *Vista del amanecer en el trópico*, véase la introducción de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí a la edición Cátedra de *Tres Tristes Tigres* (2010, pp. 15-139).

Sin embargo ese retrato implacable de Cuba que se desprende del libro, al contrario de lo que se podría esperar, no está alimentado ni exclusivamente ni predominantemente por su anticastrismo. De hecho, en *Vista del amanecer en el trópico* Cabrera Infante describe (representa) “escenas” que pueden atribuirse a episodios destacados de la historia y que cubren un arco temporal mucho más amplio, que abarca desde la conquista hasta el presente de la redacción del texto; el autor describe estos episodios como “congelados” en momentos densos, evocadores del abuso, del crimen, de la muerte sin expresar consideraciones políticas en ningún momento. Nos muestra una Cuba marcada por una historia sanguinaria desde su nacimiento, desde la formación “de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una *larga herida verde*” (Cabrera Infante, 1987, p. 13).

### El texto en su relación con la fuente historiográfica

De los 101 fragmentos que componen el libro, 14 son écfrasis: descripciones de litografías, dibujos o fotografías ausentes. El mismo autor pone de manifiesto el carácter ecfástico de estos textos, pues hace referencia al “otro” semiótico (visual, plástico o gráfico) que representan:

En el grabado se ve [...] (*ivi*, pp. 17, 25, 33, 57).

He aquí un mapa hecho pocos días antes [...] (*ivi*, p. 29).

Dice el graffito [...] (*ivi*, p. 39).

La foto es de un curioso simbolismo [...] (*ivi*, p. 113).

Lo único que queda de él es la fotografía [...] (*ivi*, p. 137).

En la foto se ve [...] (*ivi*, p. 185).

La foto es una imagen [...] (*ivi*, p. 189).

Mi comentario se focalizará precisamente en algunos de ellos, mientras que omitirá los textos meramente narrativos, aunque también éstos ofrecen una ulterior posibilidad de reflexión sobre la relación entre texto e imagen que hay en *Vista del amanecer en el trópico*. Redactadas con un uso copioso de verbos de movimiento, cromatismos, continuos enfoques y sirviéndose de técnicas adecuadas para crear efectos de tomas cinematográficas (primeros planos, trávelin, etc.), muchas de las “viñetas” reflejan la intensa y casi exclusiva

actividad de guionista que Cabrera Infante realizó entre el 1968 y el 1972<sup>4</sup>. La coexistencia de textos verbales que describen textos visuales y de otros que producen imágenes visuales, además del carácter fragmentario de la obra, hacen de *Vista del amanecer en el trópico* una especie de “inventario”, como sugiere el mismo autor en una de sus últimas “viñetas”<sup>5</sup>, como si fuera el catálogo de una exposición de escenas, diríamos, de ordinaria violencia, inmortalizadas en instantáneas, en fotogramas, en flashes.

Una de las peculiaridades de *Vista del amanecer en el trópico* es la total omisión de fechas, nombres y lugares; esta opción hace que el texto funcione de dos modos diferentes, pues admite a dos lectores antitéticos: por un lado, un destinatario (¿el destinatario ideal, quizá?) que disponga de un conocimiento preciso de la historia cubana y reconozca con exactitud hechos, personajes y eventos de la propia historia nacional (y también sea capaz de evocar las imágenes que describen los textos efrásticos), por otro, un segundo destinatario que interprete esos eventos con sus protagonistas como una representación simbólica de un destino más genérico, como por ejemplo el hispanoamericano, constituido por sublevaciones y represiones, utopías y derrotas, heroísmos y abusos.

Al crítico le corresponde otro cometido: el de definir la naturaleza del texto, comprender plenamente su sistema temático y expresivo, identificar los eventos y las imágenes ausentes que el autor refiere y describe, encontrar las fuentes, verbales y no solo, reconocer los contextos culturales a los que pertenecen, evaluar las manipulaciones a las que se han visto sometidas, y por último, descodificar el mensaje que Cabrera Infante confía a su obra.

El primer resultado de mi investigación es haber conseguido identificar la fuente de la que procede toda la materia documental, tanto verbal como iconográfica, en la que Cabrera Infante basa la construcción de aproximadamente la mitad del libro, es decir la “narración” de la historia de Cuba desde el principio hasta toda la época de las luchas por la Independencia. Se trata de una fuente aislada, de un único texto: la *Historia de Cuba* de Fernando Portuondo del Prado, publicada en 1964 y utilizado como texto de enseñanza secundaria durante varias décadas.

Sorprende que la estrecha dependencia, frecuentemente literal, de esta fuente haya sido, por lo que me consta, casi completamente ignorada o solo mencionada de pasada<sup>6</sup>. Si así no hubiera sido, resultaría que el libro,

<sup>4</sup> Destaca su labor como guionista de películas de culto como *Wonderwall* (1967) o *Vanishing Point* (1969).

<sup>5</sup> Véase Cabrera Infante (1987, p. 189).

<sup>6</sup> Es el caso de la reseña de Rodríguez Monegal a la primera edición del libro, en la que se hace referencia al manual de Portuondo del Prado, subrayando la función que desempeña como “uno de los textos que en filigrana configuran el libro de Cabrera Infante” (1974, p. 75).

considerado “hermético” por algunos (Hernández Lima, p. 112) y definido como una “escritura casi secreta” por otros (Celina Manzoni, 2002, p. 1) sería en realidad el fruto de una operación de reformulación, paráfrasis, citación, es decir, de “apropiación” del texto de Portuondo del Prado: cada uno de los textos de *Vista del amanecer en el trópico*, desde el primero hasta el cuarenta y uno, utiliza efectivamente no solo los datos que ofrece el historiador cubano, sino también su lenguaje, sus descripciones. Descubrir qué otras fuentes, únicas o plúrimas, ha utilizado Cabrera Infante para el resto de su libro es el objetivo de la continuación de mi investigación.

Las “viñetas” son, pues, una especie de collage compuesto por fragmentos del libro de Portuondo del Prado, por documentos citados de segunda mano extraídos casi siempre del mismo manual (los diarios de Colón, los libros de Las Casas, la correspondencia entre Céspedes y sus familiares) y por fuentes de distinta índole (por ejemplo, la transcripción de una conversación telefónica entre la madre de Luis Boitel y una amiga) a las que se añaden anécdotas transmitidas oralmente, curiosidades y comentarios del autor.

Una relación intertextual entre *Vista del amanecer en el trópico* y *Historia de Cuba* subyace también a la redacción de los textos efrásticos, no solo porque sus referencias iconográficas, al menos las correspondientes al período indicado, son algunas de las ilustraciones que enriquecen el manual, sino porque el autor redacta muchas de esas “viñetas” citando, parafraseando o evocando las acotaciones que acompañan las imágenes reproducidas. Además, a las acotaciones de Portuondo del Prado también son atribuibles elementos narrativos, discursivos y estilísticos de los textos sin carácter efrástico, en un entramado cada vez más interesante entre figura y texto verbal.

Antes de pasar al comentario de algunas écfrasis es importante señalar que dos macroscópicos aspectos de *Vista del amanecer en el trópico*, uno temático y otro estructural y expresivo, quedan anunciados ya desde el principio por dos importantes elementos paratextuales: dos epígrafes que se refieren a todo el libro. Se trata respectivamente de las dedicatorias a Plinio Prieto, comandante revolucionario acusado de traición y ajusticiado en 1960, y a Alberto Mora, ministro del comercio exterior del gobierno revolucionario y muerto suicida en 1972, y de la acotación que acompaña uno de los grabados de los *Caprichos* de Goya: “Si amanece, nos vamos”.

La dedicatoria, al recordar una ejecución (“A la memoria del comandante Plinio Prieto, fusilado en septiembre de 1969”) y un suicidio (“A la memoria del comandante Alberto Mora, que se suicidó en septiembre de 1972”) anticipa el tema de la violencia, que es la verdadera isotopía del libro; la acotación del *Capricho* anuncia, en su función explicativa, las “viñetas” de carácter efrástico y establece una relación de analogía entre la obra de Goya y la de Cabrera Infante.

Satírica la primera e irónica la segunda, ambas representan aspectos radicales de costumbre social o hechos sanguinarios de la historia, sin referirse concretamente a eventos o personajes, una actuando como crítica aguda de los vicios de la sociedad contemporánea<sup>7</sup> y la otra como amarga y desencantada consideración sobre el carácter violento de toda la historia de Cuba.



Figura 1. *Capricho n. 71, El conciliábulo de las brujas.*

Tampoco es secundario que Cabrera Infante eligiera el *Capricho* n. 71, perteneciente a la serie de imágenes alegóricas, que comunican un sentido literal a través de las representaciones gráficas y otro oculto a través de las acotaciones.

El sentido del grabado es la imposibilidad que tienen las brujas de reunirse de día; el sentido oculto, escondido en el enunciado, es la condición de ignorancia en la que se halla gran parte del pueblo español: solo la luz del conocimiento podrá despertarlo del sueño de la razón<sup>8</sup>. La cita de Goya “Si *amanece*<sup>9</sup>, nos vamos” revela gran riqueza de significado si la solapamos al título

<sup>7</sup> Goya expresa su malestar con el régimen despótico de Fernando séptimo, véase José Manuel López Vázquez (1982).

<sup>8</sup> “I *Capricci*” afirma Lafuente Ferrari en su excelente estudio sobre la obra de Goya, que citamos en su traducción italiana, “sono una satira umana e sociale dominata dalla ragione. Donde vengono, dunque, i vizi dell’uomo e della società? Dal fatto che gli uomini si allontanano da una condotta ordinata e razionale [...] Quando la ragione s’addormenta, genera mostri che a loro volta vengono ad assediare gli uomini e a rianimare le più oscure, ancestrali superstizioni. Per questa satira dei vizi, il metodo di Goya è di animalizzare la figura umana o di umanizzare, in modo grottesco, la figura animale. Questa metamorfosi bestiale dimostra che noi siamo al di sotto del livello che la ragione imperativamente designa all’uomo” (1960, pp. II-III).

<sup>9</sup> La cursiva es mía.

“Vista del *amanecer* en el trópico”. Pero hay más: título y epígrafe encuentran una significativa conexión en el hipotexto de Portuondo del Prado, que en sus líneas iniciales reza: “*El amanecer de la Edad Moderna ilumina el nacimiento de nuestra historia*” (Portuondo del Prado, 1965, p. 2).

Cabrera Infante presenta una Cuba en la oscuridad, similar a la España del siglo XVIII que describe Goya, marcada por episodios trágicos y sanguinarios, aún a la espera de un alba, de una “modernidad”, de una evolución civil y moral que pueda liberarla de las tinieblas. Pero si el primer *Tres Tristes Tigres* se titulaba *Vista del amanecer en el trópico*, como he dicho al principio, significa que para Cabrera Infante, Cuba ya estaba envuelta en tinieblas en 1964. La imagen del país que se desprende del libro del 1974 no añade nada nuevo a la que el escritor se había formado en los años sesenta, sino que la refuerza y quizá logra recuperar aquella imagen que los cortes de la censura española habían dejado “manca”.

### De la imagen al texto, del texto a la imagen

El espacio que tengo a disposición me obliga a comentar solo pocos fragmentos efrásticos pero no voy a renunciar a mostrarles algunas de las 14 imágenes ausentes que se describen en el libro, y cuya identificación, como pueden suponer, no ha sido nada fácil.



Figura 2. Landaluze, *El cimarrón* (“viñeta” n. 7): “En el grabado se ve a un esclavo fugitivo, arrinconado por dos sabuesos. Sus ropas raídas y descalzo, el cimarrón empuña una guámpara y un machete” (Cabrera Infante, 1987, p. 25 ).



Figura 4. *El ataque inglés, 1762* ("viñeta" n. 19): "Como se ve el mapa es más bien grosero, pero llena muy bien su cometido, ya que se señalan con precisión las fortalezas del Morro y la Cabaña" (*ivi*, p. 29).



Figura 5. *La independencia cubana, 20 de mayo 1902* ("viñeta" n. 40): "Es un día radiante. El sol brilla arriba intenso y el aire transparente hace ondear la bandera que acaba de ser izada por primera vez" (*ivi*, p. 91).





Figura 3. *La destitución de Machado*, 12 de agosto 1933 (“viñeta” n. 51): “Todos los puntos de la foto convergen hacia el soldado, que está de pie sobre la estatua de un león al inicio de un paseo capitolino” (*ivi*, p. 113).



Figura 4. *La victoria de Batista*, 10 de marzo 1952 (“viñeta” n. 57): “El ambicioso general aparece rodeado de militares pero él está de civil. Éste es su tercer golpe de estado en veinte años y se le ve satisfecho con su poder” (*ivi*, p. 125).



Figura 5. *José Luis Tassende, el asalto a Moncada, 26 de julio 1953* (“viñeta” n. 62): “Está herido porque se ve la sangre que baja por la pierna derecha y un manchón oscuro sobre el muslo, la herida –y no es una cornada–” (*ivi*, p. 137).

Detengámonos ahora en la “viñeta” n. 3:



Figura 13. *El suplicio de Hatuey, 1512.*

Se trata de una estampa de Theodor de Bry, tipógrafo y editor, que reproduce la ejecución del indio Hatuey e ilustra una edición alemana de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas<sup>10</sup>.

Pero cuando Cabrera Infante la describe no piensa en el texto de Las Casas, sino en el capítulo 66 de la *Historia de Cuba* ("La etapa inicial: lucha con Hatuey", Portuondo del Prado, 1964, p. 60), también acompañado por la imagen de Bry. La "viñeta" dice: "En el grabado se ve la ejecución, más bien el suplicio, de un jefe indio" (Cabrera Infante, 1987, p. 17), subrayando, mediante la contraposición, el carácter religioso del crimen. La palabra *suplicio* implica el concepto de culpa y el del castigo que el hombre autorizado por el poder divino inflige al hombre que ha pecado. Cabrera Infante identifica también un momento fecundo, como diría Lessing<sup>11</sup>, dotado de capacidad evocativa para dar cuerpo a la idea de cristianización como instrumento de muerte: en la descripción de la imagen, cuando presenta a los personajes, el discurso se hace interpretativo y dice: "El cura se acerca al indio con algún miedo, ya que un indio amarrado siempre da más miedo que un indio suelto; quizá porque pueda soltarse" (*ibidem*).

¿Y cómo no captar la alusión al tema de la represión (antigua y moderna) en su doble vertiente de violencia gratuita y terror generalizado, que implica igualmente a opresores y oprimidos?

Más explícito aún es el valor de comentario de la parte final del texto. Una vez terminada la descripción de la imagen, Cabrera Infante narra una anécdota legendaria: "La leyenda dice que el cura se acercó más al indio y le propuso ir al cielo" (*ibidem*). Hatuey le contestó preguntando si también los españoles iban al Paraíso. Tras la respuesta afirmativa del dominico, el indio, mostrando "su perfil aguileño, todavía visible en las etiquetas de las botellas de cerveza que llevan su nombre" respondió: "Mejor yo no ir al cielo, mejor yo ir al infierno" (*ivi*, p. 18).

Historia y Leyenda comunican dos temas muy diferentes que convergen en una única visión pesimista y desencantada de la historia nacional: el primero – el crimen– vehiculado por la imagen (su representación), el segundo –la liberación moral del oprimido– por la leyenda. La "viñeta" nos brinda un motivo más de reflexión. La apostilla con la que Cabrera Infante comenta el orgullo de Hatuey "y su perfil aguileño" evocando la figura del cacique que aparece en las etiquetas de cerveza cubana, constituye un nexo entre dos épocas lejanas: la colonización y el presente.

---

<sup>10</sup> El dibujo forma parte de la obra *Americae* (1590-1634), narración mediante ilustraciones de la conquista y la colonización. Fue la representación gráfica de América más difundida en el siglo XVII.

<sup>11</sup> Véase W.J. Thomas Mitchell (1986).

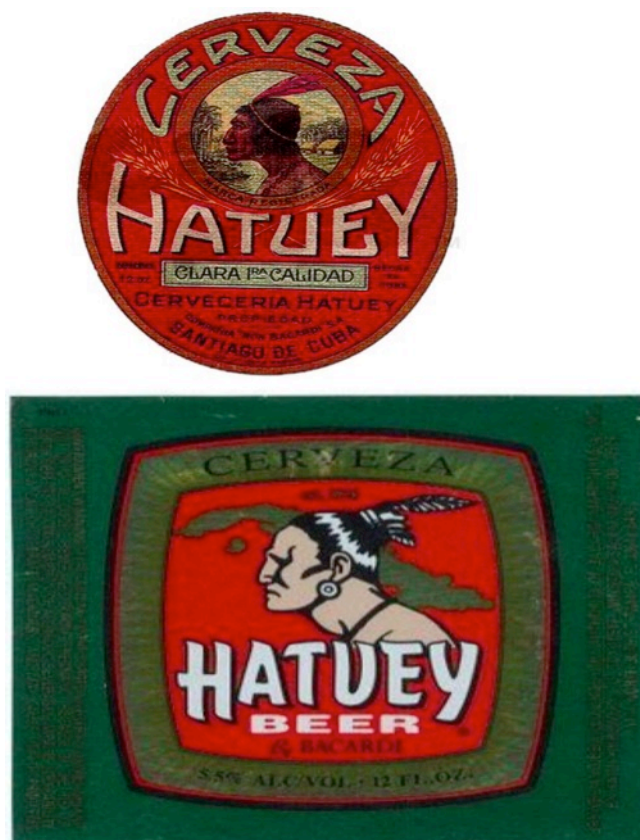


Figura 14. *La cerveza Hatuey*

De este modo, nos invita a pensar que con el tiempo la imagen del cacique ha perdido la carga emblemática original, la fuerza que tenía para representar la resistencia del indígena a la colonización. Del “ave rapaz” de un tiempo, no queda más que un perfil evocador de rasgos animales pero reducido a ícono comercial y, por tanto, desposeído de su fuerza.

### Imágenes de la historia más reciente

Como es de esperar, los referentes iconográficos relativos a hechos ocurridos desde principios del siglo XX en adelante ya no son obviamente pinturas o grabados sino imágenes fotográficas. Es igualmente previsible que esas imágenes acompañaran crónicas informativas y que haya que buscarlas en periódicos y revistas de la época; desde los grandes diarios del primer cuarto de siglo –*El Mundo, La Discusión, La Lucha*– a los sucesivos como *El Heraldo de Cuba, La Tarde, El Imparcial, La Prensa*, y claramente a los de mediados de los años cincuenta en adelante como *Granma*, órgano de prensa oficial del comité central del partido comunista cubano, *Bohemia* y, por supuesto, *Lunes*, el suplemento

literario del periódico *Revolución*, que Cabrera Infante fundó y dirigió. Pero esta parte de la investigación está aún por desarrollar.

Lo que quiero señalar ahora es que en estas écfrais, más o menos explícitamente, Cabrera Infante plantea un tema relevante, el de la representabilidad de lo real y el de la fiabilidad de los medios que intentan representarlo. En varios puntos *Vista del amanecer en el trópico* contiene alusiones al problema de la cognoscibilidad de la verdad histórica, y del poder que la narración de la historia (popular o historiográfica) tiene para validar lo falso o, al contrario, para ocultar lo verdadero: “La historia puede ser real o falsa. Pero los tiempos la hicieron creíble” escribe en la pieza 43 (Cabrera Infante, 1987, p. 97), y en la 78: “La moraleja es que la época hizo a la fábula no solo verosímil sino posible” (*ivi*, p. 170). Intrínsecas a esta cuestión son, en algunas piezas que describen imágenes fotográficas, observaciones (a veces alusiones) sobre la presunta neutralidad del objetivo de la cámara fotográfica. En la 51 afirma: “La foto es de un curioso simbolismo. Señala el fin de una tiranía militar al tiempo que entroniza a un soldado” (*ivi*, p. 113); y en la 62:

Lo único que queda de él es la fotografía y el recuerdo. En la foto está sentado en el suelo y mira al fotógrafo como mirara a la muerte, sereno [...] El recuerdo sabe que segundos después lo levantaron a empujones (*ivi*, p. 137).

A su modo, Cabrera participa en el debate que tuvo lugar en los primeros años setenta acerca de la fiabilidad de la fotografía como documento objetivo y verídico de la realidad, y sobre este aspecto especula con inventiva y originalidad. Por poner un ejemplo, veamos el fragmento 85:

En la foto se ve el comandante entrando en la capital montado en un jeep. A su lado va otro comandante y se puede ver el chofer y a uno que es miembro de su escolta. Al fondo la multitud vitorea a los héroes. Pero el fotógrafo tuvo un toque de presciencia. Como no conocía al tercer comandante lo cortó de la foto para hacerla más compacta. Pocos meses después el tercer comandante estaba en la cárcel acusado de traición y condenado a cumplir treinta años de prisión [...] y se procedió a erradicar su nombre de los libros de historia. Adelantado a su tiempo, el fotógrafo no tuvo que recoger su foto para recortarla convenientemente. Eso se llama *adivinación histórica* (*ivi*, p. 185)



Figura 15. *La victoria de Fidel Castro, Lunes de revolución* (23 noviembre 1959, la foto a la izquierda); *Granma* (8 de enero 1959, la foto a la derecha).

Los dos comandantes son, evidentemente, Castro y Cienfuegos; el personaje excluido del encuadre es Huber Matos, uno de los pocos oficiales del ejército rebelde que alcanzó el rango de coronel, pero que, poco después del triunfo de la revolución, tuvo sus diferencias con Castro y fue procesado y condenado a veinte, y no a treinta como afirma Cabrera Infante, años de prisión<sup>12</sup>. Con sutil ironía, Cabrera Infante vislumbra en ese corte, en esa “salida de escena” de Matos, un elemento predictivo de la fotografía, que se revela capaz de presagiar la Historia, los eventos futuros: en su “imperfección”, y por tanto en su falsificación de la realidad, la fotografía en este caso revela su propia y profunda veracidad. La cuestión es clara: alterando la realidad, la fotografía puede decir mucho más de lo que diría si consiguiera mantenerse (admitiendo que le fuera posible) completamente neutral (y no creativa). Quizá del mismo modo, una écfrasis puede decir infinitamente más de lo que dice la imagen que describe: es el caso del fragmento 87, que describe esta fotografía de Cienfuegos, aquí desafortunadamente desenfocada:

<sup>12</sup> Durante su larga detención Huber Matos redactó su libro testimonio *Como llegó la noche* (Barcelona, Tusquets, 2002).



Figura 16. *Camilo Cienfuegos*

“La foto es una imagen, cosa que no ocurre a todas las fotografías” (*ivi*, p. 189), afirma el autor al principio del texto. Realiza, pues, una distinción entre fotografía-imagen y simple fotografía o, si queremos jugar con las palabras –ya que estamos hablando de éfrasis–, entre imagen muda e imagen “parlante”. Lo que Cabrera Infante dedica a Cienfuegos es una etopeya, la única del libro. Es la imagen simbólica del carácter nacional: la foto encierra “su gallardía, su valor, su aplomo, su confianza ilimitada en sí mismo, su incredulidad en la muerte, y al mismo tiempo se ve que dentro de él hubo siempre un muchacho mujeriego y

bromista y casi frívolo” (*ivi*, p. 190). Hoy está muerto, concluye Cabrera Infante, y está muerto “en su plena gloria, como los héroes antiguos” (*ibidem*)<sup>13</sup>.

“Toda fotografía es un *memento mori*” decía Susan Sontag “Hacer una fotografía significa participar de la mortalidad, la vulnerabilidad y la mutabilidad de otra persona (o de otra cosa)” (1996, p. 25). Y es precisamente “isolando un determinado momento e congelándolo que tutte le fotografie attestano l’inesorabile dissolvente azione del tempo” (Remo Ceserani, 2003, p. 46). Y es con una fulgurante intuición que Cabrera Infante afirma que la de Cienfuegos “no es una foto, sino esa rara avis: la imagen del héroe *muerto* cuando *vivo*” (1987, p. 190). En Cuba esas cualidades solo podían conducirlo a un destino trágico, ya previsible y escrito en aquella “imagen” tan sugestiva. Un destino marcado, el suyo: el mismo de todos los actores de ese escenario que es la isla de Cuba y que Cabrera Infante describe bañada por la sangre de sus hijos, aún a la espera de que llegue un alba “bella y verde, imperecedera, eterna” como su geografía” (*ivi*, p. 221).

### Bibliografía

- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Vista del amanecer en el trópico*. Madrid, Mondadori España, 1987.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid, Alfaguara, 1999.
- CESERANI, Remo. *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*. Torino, Bollati-Boringhieri, 2003.
- HERNÁNDEZ LIMA, Dinorah. *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*. Madrid, Pliegos, 1990.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Goya. Incisioni e litografie* (tr. di Renzo Modesti). Milano, Vallardi, 1960.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel. *Los caprichos de Goya y su interpretación*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.
- MANZONI, Celina. “Leer, reescribir. Fragmento y totalidad en *Vista del amanecer en el trópico*”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 8, 2002. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/manzoni.html>
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.

---

<sup>13</sup> Cuando Camilo Cienfuegos, de viaje hacia La Habana (era el 30 de octubre 1959) desapareció con su avión, estaba siguiendo su propia investigación sobre el caso de Huber Matos. Había sido encargado del arresto del coronel y notó que no hubo ninguna sublevación o deseo de enfrentarse al gobierno por parte él. Los estudios que establecen una relación entre la detención de Huber Matos y la muerte de Cienfuegos, en efecto, son más que uno y entre ellos destaca el de Luis Nieto (2011) por la cantidad de detalles que ofrece.



- MONTENEGRO, Nivia - Enrico Mario, SANTÍ. *Introducción a Cabrera Infante, Guillermo. Tres tristes tigres*. Madrid, Cátedra, 2010. (pp. 15-139).
- NIETO, Luis. *Las pesadillas de Fidel Castro*. Montevideo, Fin de siglo, 2011.
- PEREDA, Rosa María. *Cabrera Infante*. Madrid, EDAF, 1979.
- PORTUONDO DEL PRADO, Fernando. *Historia de Cuba vols II*. La Habana, Editorial nacional de Cuba, 1965, vol I.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Cuba: La escritura de su historia". *Plural*, México, n. 8, v. 4, 1975. (pp. 66-70).
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996.

**Alessandra Ghezzani** es investigadora de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Pisa. Sus intereses se concentran en la narrativa hispanoamericana moderna y contemporánea, la representación de los procesos culturales en ensayos y crónicas del siglo XIX, la argumentación ensayística y los procedimientos ficcionales. Además de varios artículos sobre J.L. Borges, J. Cortázar, A. Carpentier, R. Arenas, ha publicado la monografía *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti discorsivi* (2008) y la primera traducción italiana de *Los raros* de Rubén Darío (*Gli eccentrici*, ETS, 2012).

**Contacto:** [alessandra.ghezzani@unipi.it](mailto:alessandra.ghezzani@unipi.it)

**Recibido:** 12/02/2015

**Aceptado:** 10/03/2015