

DELITO POR BAILAR EL CHACHACHÁ DE G. CABRERA

INFANTE: MÚSICA Y FICCIÓN

Alicia Inés Sarmiento

*"La única manera en que un crítico puede
sobrevivir en el comunismo es como un ente de
ficción":*

Guillermo Cabrera Infante: "Orígenes"

Aparecido en 1995, este breve libro marca la recuperación narrativa de Cabrera Infante porque en él se dan quintaesenciadas las notas más características de su escritura. En efecto, en *Delito por bailar el chachachá*¹ la *poética del recuerdo* adquiere su concreción más acabada. Como en los casos anteriores, es la memoria del autor la que se establece como el locus de enunciación de los relatos.

El libro consta de un texto preliminar: *"Tres en uno"*; tres cuentos: "En el gran ecbó"; "Una mujer que se ahoga" y "Delito por bailar el chachachá"; y un *Epílogo*. Está dedicado, como toda su obra a "Miriam múltiple", en clara referencia a su esposa, Miriam Gómez.

La nota más curiosa de este libro la constituye el hecho de que dos de los cuentos ya habían aparecido publicados: "El gran ecbó" en *Así en la paz como en la guerra*, y "Delito por bailar el chachachá" - que da título a esta nueva obra-, primero, en *Mundo*

1 CABRERA INFANTE, Guillermo: *Delito por bailar el chachachá*. 18 edición, Madrid, Alfaguara, 1995, 100 páginas.

*Nuevo*² y, más tarde, como un apéndice de textos cabrerianos dentro de un libro que recogía estudios sobre *Tres Tristes Tigres* de Julio Ortega, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal y David Gallagher, bajo el título de *G. Cabrera Infante*. Allí se aclaraba, en nota a pie de página, que ese texto era un: "fragmento de la obra *Cuerpos divinos*, que Guillermo Cabrera Infante tiene actualmente en preparación" .

Pese al hecho de la preexistencia de estos textos narrativos, la obra no es una mera colección de cuentos, sino que, en virtud del *marco* configurado por el paratexto inicial "Tres en uno", a manera de prólogo, y por el Epílogo, *Delito por bailar el chachachá* constituye una unidad narrativa singularísima.

1. El *marco* como explicación "autorizada"

En el primer paratexto, "*Tres en uno*" -recordamos inmediatamente la reiterada expresión cabreriana: "Todo sucede en tres"⁴- una voz en primera persona, que podríamos suponer autorial, además de localizar y datar el texto: "Londres, 1993", da algunas claves de lectura de este libro. Ellas se refieren fundamentalmente a la relación, hecho que no es nuevo en la narrativa de Cabrera Infante, entre literatura y música.

² Cf. *Mundo Nuevo*, N° 25, París, julio de 1968. Aparece como prólogo de una novela en preparación: *Cuerpos divinos*.

³ W.AA.. *G. Cabrera Infante*, Madrid,. Fundamentos, 1974.

⁴ Como lo señaláramos oportunamente en nuestros respectivos estudios sobre *Tres Tristes Tigres* y sobre *La Habana para un infante difunto*, la expresión "todo sucede en tres" tanto como las situaciones en que esta afirmación se concreta, se dan con notable reiteración.

Como ha quedado demostrado, el vínculo de la obra de este autor con las manifestaciones de la *cultura popular* es tan sólido como el evidenciado en el variado registro de lecturas, que presentan los *intertextos* de sus novelas, con la *cultura alta*, tanto literaria como musical o pictórica.

La música popular de Cuba hecha con ritmos sincopados, sobre la base de repeticiones, le sirve como *principio constructivo* del libro. De ahí que el autor aclare que la obra puede llevar la etiqueta de "minimalista", característica del arte de este tiempo, pero asimilada al *minimalismo* musical:

"esa música repetitiva ala que da sentido (pero no dirección) su infinita repetición que es una fascinación. Este minimalismo es musicalmente un *ostinato*. O sea, la repetición de una serie aparentemente inconclusa de sonidos idénticos que parecen diversos porque la memoria musical olvida. Son sonoridades encantatorias" (p. 9).

Desde esta perspectiva, los tres cuentos podrían ser leídos como una misma historia que se repite con leves variaciones, según la indicación del *ostinatos*.

Advertimos, además, que los cuentos ya publicados -el primero y el tercero- han sufrido, en la nueva factura, una reescritura que, aun cuando no los ha modificado substancialmente,

5 *Ostinato*.. indicación del italiano para expresar una corta melodía que forma el bajo en una obra musical que se repite constantemente y por lo tanto subdivide la obra. Cf. *Diccionario de la música*. Barcelona, Editorial Labor, 1954. Tomo 11.

marcaremos en su momento sobre el texto. En rigor, Cabrera Infante no hace con ellos sino seguir con su inveterada costumbre de jugar, y no simplemente con las palabras sino con el hecho poético completo, ya que incluye al lector en su aventura. Sólo que este juego tiene, como todos los suyos, implicancias muy serias.

"La literatura repetitiva trata de solucionar la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez. Se trata de un *juego* de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción" (p. 9. Las cursivas son nuestras).

Dos notas merecen ser rescatadas de esta explicación, a saber: a) la intención de resolver y superar, con esta construcción narrativa, situaciones poéticas consideradas por el autor como contradicciones: la progresión-regresión en la formalización del relato y la relación entre realidad y ficción; y b) la noción de *juego* en este contexto. En el caso de la primera contradicción y contemplando el producto: las tres unidades narrativas - denominadas aquí *cuentos*- que gozan de autonomía formal y de sentido, ubicadas en sucesión, como una simple yuxtaposición de anécdotas casi idénticas en tres momentos históricos diferentes, resolvería la necesaria progresión de una historia, tanto como la posible regresión a acciones pasadas. Es evidente que la intención constructiva se niega a una formalización del relato extenso, a la manera tradicional, con una visible secuenciación de las acciones. En realidad, el resultado demuestra que la contradicción entre progresión y regresión -que en el relato tradicional no existe como tal, en la medida en que la acción avanza según la ficcionalización de una temporalidad como transcurso y puede volver al pasado mediante el recurso de la *analepsis*, con o sin

verba dicendi, o a los *flash-back* - se resuelve en este libro a través de la parataxis. Consciente de este efecto, la voz autorial dice:

"Los *fragmentos* son autónomos y de igual valor, pero el autor se reserva el derecho de ejercer un cierto determinismo narrativo. Las cosas no son, suceden, pero en literatura *autoridad viene de autor*" (p. 9. Las cursivas son nuestras).

La designación de *fragmentos* atribuida a estas unidades narrativas nos afirma en la convicción de que el autor ha pretendido contar una historia más completa, pero su nuevo *modo ficcional* originado, como en el caso de *Vista del amanecer en el trópico*, en una nueva concepción de la Historia y de la *historia*, lo lleva a optar por una construcción con materias ya formalizadas que operarían como *fracturas* emergentes de una *historia* cuyo desarrollo queda en parte oculto. Respecto de la proclamación de autoridad, cabría pensar que, si bien por su formalización este texto admite los códigos del relato pos moderno, no obstante, este gesto implicaría un rescate y afirmación del *sujeto*, en este caso, el autor "que se permite ejercer un cierto determinismo narrativo", esto es, que decide con deliberación la formatividad de su propia obra.

Respecto de la contradicción entre realidad y ficción, la voz que sostiene este texto se encarga de referir con precisión cuál es la materia y la forma de la obra:

"Los tres *cuentos* de este libro *están hechos de recuerdos*. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de *la caída* en el abismo histórico. El *tiempo* es por supuesto diverso, pero el

espacio, la geografía (o si se quiere la topografía: todos los caminos conducen al amor) es la misma. *Los personajes son intercambiables*, pero en el tercer cuento el hombre es más decisivo que la mujer en la única narración en primera persona, que no lo parece. A pesar de que sus reflexiones mirándose vivir en un espejo dialéctico- son todas literarias o referidas a un solo libro. La ciudad es siempre la misma.

¿Tengo que decir que se llama La Habana?"
(p. 10. Las cursivas son nuestras).

Si entendemos la ficción como el modo de ser de la obra narrativa cuyo estatuto se decide según sea la particular configuración poética en tanto que materia formalizada con deliberación artística, es evidente que este segmento explicativo responde a esa cuestión. Los recuerdos -se entiende que los del propio autor-, como materia de la ficción, constituyen una constante en la escritura ficcional de Cabrera Infante. En cuanto a la forma, las narraciones son definidas como *cuentos*, especificación que remite a un subgénero narrativo generador de una riquísima tradición, cuyos caracteres han sido profusamente definidos. La abundancia de precisiones en cuanto a los ejes de las acciones -espacio y tiempo-, completan la explicación del comienzo: la variabilidad del tiempo y la identidad del espacio resuelven la peculiar configuración del libro y deciden su efecto de lectura: la existencia de una misma historia de tal modo contada que permite solamente la emergencia de fragmentos, que son, en realidad, repeticiones. Como señalara Omar

Calabrese a propósito del fragmento 06, éste expresa también el *ritmo*, y en el caso de *Delito por bailar el chachachá*, serviría para crear el efecto ficcional de la rítmica repetición del *ostinato*. En el orden semántico, las precisiones apuntan hacia el tema del libro: el amor y La Habana, confirmado por dos expresiones: "debo" y "¿ *Tengo* que decir ...", que revelan al emisor de este texto introductorio: un Yo, que se mira "vivir en un espejo dialéctico". La indicación final: "Londres, enero de 1993", funcionaría como *deixis* espacial y temporal de la enunciación del Yo, que su autor consideraría dignas de mencionar en la medida en que indican la distancia entre el tiempo y espacio de esta enunciación respecto del enunciado constituido por los cuentos. Por otra parte, la localización y datación de este texto inicial -"Tres en uno"- podría funcionar como cierre de esta especie de *prólogo*. De hecho, esa es la primera impresión de lectura; sin embargo, después de los tres cuentos aparece un *Epílogo*, esta vez rubricado con las iniciales G.C.I.

Nuevamente, la emisión de una voz en primera persona apelando, esta vez, directamente al lector, explica los cuentos que éste acaba de leer. El carácter fuertemente preceptivo de este texto funciona como una didascalia:

"(Leer de nuevo. las últimas páginas)" (p. 100).

"Pero quería que ustedes lo leyeran como una modulación. Es decir como "digresiones del tono principal" según una teoría musical" (p. 100).

6Cf. CALABRESE, Ornar: *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 102.

Ambos textos, el inicial y el de cierre, plantean el problema de su propio *estatuto poético*. En tanto que explicación de la formalización poética y límite a la interpretación, señalarían una variante de la escritura contemporánea, pero, y por la misma razón, operarían en este libro como un indicador que confirma el carácter ficcional de los cuentos. De aquí que sea posible considerar que tanto el texto inicial - *Tres en uno*- como el *Epilogo* constituyen la *instancia metaficcional* de esta obra. Esta configuración representa una nueva variante en la escritura cabreriana porque se diferencia, por una parte, de la construcción totalmente metaficcional de *Tres Tristes Tigres* y, por otra, porque el marco que conforman los textos inicial y final no son parte de la misma construcción fragmentaria, como en el caso de *Vista del amanecer en el trópico*, en donde representaban, en el orden semántico, la oposición dialéctica de la Naturaleza frente a la Historia. En el caso de *Delito por bailar el chachachá* los textos del comienzo y del cierre *figuran* una voz autorial que se ubicaría fuera de la construcción poética propiamente dicha -los tres cuentos- y cuya función sería explicarla. Esta variante agrega un componente de ambigüedad al libro. ¿Es la voz del autor real Guillermo Cabrera Infante la que toma la palabra para explicar su obra: los tres cuentos, o estamos ante un nuevo recurso ficcional en el que, pese al reclamo de autoría confirmado por la rúbrica de las iniciales, el autor mismo se ficcionaliza al incorporarse al *texto*? La pregunta cobra sentido si recordamos que el autor, en su primer libro de críticas de cine -*Un oficio del siglo XX*⁷- ya había jugado con una

⁷ CABRERA INFANTE, Guillermo: *Un oficio del siglo XX*. Madrid, El País / Aguilar, 1993. (18 edición 1963). El seudónimo G. Caín estaba formado por la inicial de su nombre y el apellido resultaba de la unión de las dos primeras sílabas de sus apellidos verdaderos.

especie de desdoblamiento entre Guillermo Cabrera Infante y G. Caín, seudónimo que usaba después de la prohibición de publicar en época de Batista. Sin embargo, la admisión cualquiera de las posibilidades, no llegaría a alterar el carácter metaficcional de estos paratextos.

Para entender cabalmente, desde esta instancia metaficcional, el propósito del autor -quien, desde *Tres Tristes Tigres*, había apostado, fundamentalmente, además de hacer literatura, a que el lector supiera que no estaba ante un hecho real sino ficcionales necesario volver al último ejercicio de memoria hecho por el exiliado. Nos referimos a *Mea Cuba*⁸. Se trata de una colección de ensayos periodísticos, textos de conferencias, confesiones, memorias, memoria, en suma, en las que la historia de la Cuba castrista y de sus protagonistas tiene un centro al que todos los personajes y las acciones convergen: el cierre del magazine *Lunes*, del que Cabrera Infante fuera director, a causa de su resistencia al realismo socialista como modelo literario, lo que significaba, por contrapartida, postular la libertad como condición de la creación poética. Recordemos, nuevamente, que a partir de ese hecho la vida del escritor cambia. Debe alejarse de la isla y partir como disidente.

Pese a que la *vis* narrativa del autor convierte a buena parte de la páginas de *Mea Cuba* en una novela por entregas, este libro tiene básicamente carácter ensayístico y como tal resulta brillante en las argumentaciones y convincente y conmovedor en la presentación de los hechos. Cabría preguntarse por qué un hombre contemporáneo como Cabrera Infante se plantea la necesidad de *remitologizar* la realidad cuando ya la ha relatado en clave no fictiva.

⁸CABRERA INFANTE, Guillermo *Mea Cuba*. Barcelona, Plaza & Janés, 1992.

Además de responder con esta configuración ficcional a su naturaleza de fabulador, podría agregarse una nueva razón: tal vez, la necesidad de compensación por la literatura del desencantamiento del mundo. Como ya hemos explicado, Cabrera Infante sufre tempranamente el desencanto de la utopía revolucionaria, padece y ve padecer a otros a causa de un Estado totalitario sostenido por un régimen policial. Ha perdido el pasado y con él su espacio vital, la Habana. Le queda, después de su opción por la libertad, sólo la memoria y la escritura. La necesidad de volver a la *fabulación* puede obedecer a la necesidad de recuperar, de reconstruir el sentido de su experiencia. Como otros hombres contemporáneos, Cabrera Infante pareciera haber encontrado en la *razón poética* un modo de organizar los elementos que la razón totalitaria había atomizado, reconstruyendo la historia. Esta reconstrucción no supone la recuperación de la linealidad de un *recitatum* completo, sino que, desde los fragmentos, y por medio de una estrategia de variaciones sucesivas, arma un texto nuevo para entregarnos una unidad de sentido.

La afirmación de Innerarity acerca de que "En las ficciones poéticas sobreviven significaciones muertas" se aplicaría al caso del autor cubano, en la medida en que la obra literaria "acepta un modo de pensar que asigna un sentido a todos los fenómenos de la naturaleza y de la existencia. La poesía es *mimesis de sentido* que se ha convertido en ficción"⁹. Este sentido de *compensación por la ficción* se fortalece por asimilación con las "lisonjidades encantatorias" como remedio para un desencanto real.

⁹ Cf. INNERARITY, Daniel: *La irrealidad literaria*. Pamplona, EUNSA, 1995, p. 121. Las cursivas son nuestras.

Así, cuando en el paratexto inicial de *Delito por bailar el chachachá* reconoce que la materia de los cuentos es el recuerdo, fija los diversos tiempos de las acciones de la siguiente manera: "Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de *la caída* en el abismo histórico". En *ambos* casos, en lugar de dar el indicio temporal por la fecha o los hechos políticos sobresalientes que remitan a un determinado tiempo histórico recurre al *eufemismo* como forma de la *ironía retórica*, es decir, aquella que el lector reconoce como expresión irónica-. La fecha clave es la de la Revolución cubana, 1959, el antes está representado por el bolero, el después es la caída en el abismo. En el Epílogo, hay una *mayor* precisión en la indicación del tiempo:

"Las tres historias que acaban de leer se funden o parece que se funden por compartir el mismo espacio: un restarán habanero a fines de *los años cincuenta* -cuyo nombre varía según se repiten las anécdotas" (p. 99. Las cursivas son nuestras).

En cuanto a los *personajes* la explicación es más bien ambigua. ¿Cuando afirma "Los personajes son intercambiables" debemos inferir que son un mismo personaje o varios a los que les suceden cosas semejantes, en un mismo lugar? Nos inclinamos a pensar que se trata de un mismo personaje que vive diversos encuentros en un mismo espacio, en tiempos históricos diferentes. Más aún, sin formalizarse *como* autobiográficas, resulta difícil considerar que estas ficciones narrativas no remitan a referentes reales, de cuya identidad está lleno de pistas el *texto*. Desde esta perspectiva, todo la obra, en tanto que ficción, podría ser leída bajo la

figura retórica de la *sustitución* o *enmascaramiento ficcional*, con progresiva carga irónica.

Las aclaraciones sobre el cambio de la voz narradora de la tercera -en el primero y segundo cuento- a la primera persona en el tercero, apuntan a señalar un predominio del hombre y de su voz. Podría leerse esta aclaración como la necesidad de revelar el cambio sufrido por el personaje masculino después de la Revolución. Por eso vuelve sobre esta perspectiva de la narración cuando afirma:

"Hubiera sido fácil, de veras, *trasladar* la narración final de la primera a la tercera persona (ambas por cierto, personas del singular) y el tomo todo habría tenido más coherencia narrativa" (p. 100).

La presencia del verbo *trasladar* indica el reconocimiento de la existencia previa de ese texto. El que, aun cuando ha sufrido otras modificaciones, conserva, sin embargo, la misma perspectiva en la voz narradora, la del Yo, por las razones que ya hemos apuntado. En contrapartida, la mujer, según la voz autorial: "apenas cambia porque ella, para Paris, es una misma Helena". ¿Es, tal vez, esta Helena, sin nombre en los cuentos, la misma "Miriam múltiple", su mujer, a quien el autor dedica el libro? Sin embargo, más importante que bucear en la referencialidad posible del personaje femenino resulta, en este caso, atender a las indicaciones de quien firma con las iniciales G.C.I. el texto, cuando nos advierte: "(Leer de nuevo las últimas páginas)". ¿Para qué? Sencillamente para entender el "juego de analogías peligroso -y por lo mismo excitante" (p. 100), que se establece entre la literatura, la música popular, la situación política

cubana y la vida de los protagonistas: del ritual de santería al bolero y de éste al chachachá, en una progresión cuyo final está fuera del texto.

Dada su importancia en la poética cabreriana, la impronta del juego opera de modo decisivo en la factura de este libro. El "juego de narraciones" del paratexto inicial se relaciona con el "juego de analogías" del Epílogo. En este último caso, es la literatura la que entra en juego. La voz de G.C.L. declara que el personaje del último cuento tiene en sus manos un libro:

"(El cual, si no es el libro de su vida, que lee como Hamlet según Mallarmé, es, por ser un libro, *fons* el *origo* de una precaria teoría del conocimiento)" (p. 99. Las cursivas están en el texto).

Entonces, pensamos en esa "área de la cultura que tanto interesa al personaje y que le permite el juego de analogías peligroso", no puede ser sino la literatura. Como lo ha probado poéticamente en sus obras anteriores, el libro es el espacio de juego, en el que el texto es el sujeto jugador, que en esta gratuita dinámica se autorrepresenta. Sin embargo, hay en la expresión anterior todavía más, se trata de una función atribuida al juego y, en consecuencia, también a la literatura: la de ser vía de conocimiento. ¿Cómo no reconocer la proximidad de la expresión cabreriana "precaria teoría del conocimiento"- con la definición de la literatura como "infima doctrina" del Aquinate 10? Cabrera Infante no deja de

¹⁰Cf. Santo Tomás de AQUINO: S. Th. 1, 1, 9.

sorprendemos, pero, efectivamente, la coincidencia está ahí: desde el propio ¡dialecto: *doctrina* para el realista, y *teoría del conocimiento* para el hombre moderno, ambas expresiones aluden a la función cognitiva que detenta la ficción. Esta habrá de ser la función subyacente desarrollada en la ficcionalización de un personaje que se mira "vivir en un espejo dialéctico", esto es, la intención cabalmente concretada de ficcionalizar los dos hechos más decisivos en la vida de G.C.I., a quien podríamos identificar ya con Guillermo Cabrera Infante. Ellos son: el encuentro con el amor y sus desventuradas relaciones con el totalitarismo castrista, por las que perderá para siempre La Habana.

2. Los tres cuentos como repeticiones encantatorias

Son, como hemos señalado, numerosas las indicaciones dadas para la lectura de las tres piezas narrativas; sin embargo, es la clara referencia al *ostinato*, la que permite determinar que la *repetición* es el principio constructivo, mediante el cual Cabrera Infante logra configurar una obra nueva a partir de textos ya escritos. En efecto, es posible establecer una analogía entre la corta melodía del bajo en una composición musical que se repite constantemente y por lo tanto subdivide la obra y el efecto de repetición de estos cuentos que, sin embargo, no son absolutamente idénticos. También en el plano semántica la música es una presencia fuerte en los tres cuentos. Aun cuando se nos advierte en el paratexto inicial que dos ocurren en el apogeo del bolero, sin embargo, en el *Epílogo* indica que:

"La música cubana está llena de modulaciones que quieren ser contradicciones o

contra~tes de la clave, visible o invisible, que indica el ritmo. El paso (y el peso) el ritual de santería en la primera historia, que arrastra consigo a la narración y a los protagonistas, suena o debe sonar en la segunda historia como un bolero, una canción con un ritmo apenas perceptible por la carga literaria de su letra. A la tercera historia la culmina "ese ritmo sin igual". Es decir el chachachá" (p. 100).

Esta indicación ubicada al final del libro obliga a una nueva lectura -una repetición más-, en la que constatamos que, efectivamente, no hay contradicción en la referencia al bolero para los dos primeros cuentos, a pesar del peso conferido al ritmo del ritual de santería, en el primero. Ambas composiciones remiten a un pasado, luego el sentimiento es el recuerdo del amor, es decir "la nostalgia". "La carga literaria de la letra", característica del bolero, hace que su ritmo sea imperceptible. De aquí, pues, que en el primer cuento la historia amorosa funcione más bien como la letra del bolero, en *contrapunto* con el ritmo santero. En el segundo y sin contrapunto, la historia -la letra- adquiere relevancia frente "al rumor evanescente de la música indirecta", es decir, el ritmo apenas perceptible del bolero. En el tercer cuento, la culminación, efectivamente, está dada por el chachachá, pero el relato se sostiene sobre una historia de los ritmos populares de Cuba cuyos hitos se ponen en paralelo a la historia política.

Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la música en este libro es una decisiva presencia que marca el título, otorga el principio const~uctivo y enriquece su espesor semántica. Pero es

oportuno recordar que la música, dentro del texto, es una presencia ficcional. Por lo tanto, la dimensión pragmática no queda fuera de la eficacia musical. La expresión "sonoridades encantatorias" lo confirma y remite al efecto sobre el lector. Este hecho es el que Innerarity tiene en cuenta cuando afirma que la "buena literatura es *fascinante*"¹¹ esto es, que su propósito no es convencer a la manera del discurso retórico, argumentativo, de la filosofía o de la historia, sino encantar al lector en el sentido de hacerlo participar, momentáneamente, en el mundo imaginario creado con la palabra, invitarlo a tomar parte en una imagen del mundo.

2.1. "En el gran ecbó"

Este cuento, publicado por primera vez en 1960¹², presenta en la nueva versión algunas variantes. La más importante es la que aporta, como habrá de verse, una nota de mayor claridad en un texto de tipo enigmático.

La situación básica común a los tres cuentos presenta a una pareja en un restarán habanero. En este caso, llueve sobre la Habana Vieja y el hombre y la mujer almuerzan en un día de cuaresma. Los *informantes* son claros respecto de las ubicaciones espaciales y temporales. A través del diálogo entre los personajes el lector conoce su nivel sociocultural, sus actividades y predilecciones: él es un intelectual, un poco pedante, que ha leído a Borges, que conoce algo de psicología, de religiones y se refiere a ellas como un escéptico; ella es una actriz que sabe de memoria a Tennessee

¹¹ Cf. INNERARITY, Daniel: *La irrealidad literaria*, Loc. Cit., p. 27.

¹² Cf. CABRERA INFANTE Guillermo: *Así en la paz como en la guerra*.

Williams, odia el tabaco y quiere al hombre a pesar de no ser su tipo, tiene además una obsesión con la muerte. A través del diálogo el lector barrunta que hay una relación amorosa irregular. La tensión existente entre el hombre y la mujer la transfiere, además, una voz narradora en tercera persona con una focalización casi fija en el personaje masculino. La referencia a un hecho sucedido fuera del espacio narrativo del texto -ocurrido "anoche" y podemos suponer se trata de un encuentro amoroso- y la existencia de unas fotografías que representan a una mujer y a un niño son los hechos que hacen exclamar a la mujer: "-Ahora vivimos en pecado". La asistencia de ambos al ritual de Santería -ella no lo había hecho antes y él sí, porque le va explicando el sentido de los ritos-, resuelve la situación. Después de haber observado el culto a Olofí -dios en lucumbí-, y a Obbatalá, la diosa de lo inmaculado y puro, propia de los ritos afrocubanos primitivos, una anciana negra se acerca a la mujer y le habla. Este hecho constituye el desencadenante de la acción: la separación de la pareja.

En la primera versión, cuando el hombre inquiriere sobre el contenido de la conversación con la negra de la santería, la mujer no dice nada. En esta versión, ella revela el consejo de la anciana, ante la pregunta irónica del hombre:

"_¿ Y se puede saber qué te ha dicho la pedagoga?

-Nada. Simplemente me ha mirado a los ojos y con la voz más dulce, más profunda y más enérgicamente convincente que he oído en mi vida, me ha dicho: "*Hija, deja de vivir en pecado*". Eso es todo" (p. 33. Las cursivas son nuestras).

El cuento ficcionaliza, así, la coexistencia de dos estadios culturales perfectamente diferenciados pero imbricados en el cuerpo social cubano en la medianía del siglo XX: la cultura occidental -de base cristiana pero tocada por el racionalismo moderno- propia de los personajes, y la primitiva cultura sincrética afrocubana, manifestada en el ritual de la "santería".

Este último elemento permite la mostración del origen de ciertos ritmos cubanos y el "éxtasis rítmico" o "embriaguez por el sonido", como llama el personaje masculino al trance que padecen los santeros, como consecuencia de la reiteración rítmica de sus cantos en lengua yoruba, en un juego de *estrofas* y *antiestrofas*, acompañados por tambores y movimientos corporales. Para dar mayor relieve a este aspecto, la disposición gráfica del texto separa visiblemente los segmentos en los que una voz, también en tercera persona refiere el ritual y repite las palabras en su lengua original. Estos segmentos emergen entre el diálogo de los amantes, con una evidente continuidad:

"[...] y en la atmósfera turbia y rara y a la vez penetrada por la luz fría y húmeda el negro volvía a cantar *naní masongo silanbasa* y el coro respondía *naní masongo silanbasa* y de nuevo cantaba con su voz ronca y levemente gutural sese *maddié silanbaka* y el coro repetía sese *maddié silanbaka* y de nuevo

Ella se pegó a él y susurró al oído:

-¡Qué tiro!

"La maldita jerga teatral", pensó él, pero sonrió, porque sintió su aliento en la nuca, la barbilla descansando en el hombro.

el negro cantaba *olorí* y el coro respondía *olorí* y él decía *tendundú kipungulé* y el coro repetía *tendundú kipungulé* y mientras marcaban el ritmo con los pies y sin dejar de dar vueltas formaban un corro apretado y sin sonreír y sabiendo cantaban a los muertos y rogaban por su descanso y la paz eterna y al sosiego por los vivos y esperaban que el guía volviese a repetir *olorí* para repetir *olorí* y comenzar de nuevo con la invocación que decía *sese maddié*" (p. 26. Las cursivas están en el texto).

Por otra parte, este mismo hecho cultural remite a las etnias: el mundo de *la negritud* que impregna todas las manifestaciones, bien que mestizado ya, y en diversos grados, con el mundo del blanco.

Apuntan en el texto las diversas valoraciones sobre la cultura primitiva. Para el intelectual blanco de extracción burguesa se trata de una superstición propia de ignorantes, frente a la que contrapone el catolicismo, más como hecho cultural que como religión, en actitud siempre escéptica. La mujer, también blanca, valora simplemente lo primitivo como tal y siente con fuerza la seducción del culto. A pesar de la diferencia de actitudes, el hecho importante es la presencia decisiva de la "santería", "un mundo mágico", "que arrastra consigo a la narración y a los personajes" -según advierte la voz del *Epílogo* - al punto de ser el desencadenante de la acción.

En la progresión temporal que señalan las tres unidades narrativas del libro, este cuento se ubicaría en la etapa de la vida política de Cuba regida por Batista. Sin embargo, no aparece ningún signo en el texto que oriente la lectura hacia ese campo de la realidad. Excepto los comentarios del personaje masculino acerca del estado de ignorancia que padece cierto estrato social, que se manifiesta en el uso del lenguaje -el mozo que atiende en el restarón o el chiquillo que pregunta por la marca del automóvil-, no hay observaciones respecto de la problemática socioeconómica. No obstante, los comentarios revelan la particular ideología del personaje que puede ubicarse como la de un racionalista, individualista, escéptico e irónico respecto de las manifestaciones religiosas y un tanto cosmopolita.

"El hablaba siempre así: como si acabara de llegar de un largo viaje al extranjero, como si estuviera de visita, fuera un turista o se hubiera criado afuera. En realidad nunca había salido de Cuba" (p.16).

Este cuento representa la primera *modulación* de la historia -atendiendo al instructivo del *Epílogo*- y tiene total autonomía significativa respecto de las dos restantes. Además, como ya apuntáramos al considerar el cuento dentro de *Así en la paz como en la guerra*, la *poética del recuerdo* tiene aquí una manifestación explícita. En este nuevo contexto, y enmarcado por el texto inicial que funciona como prólogo, ella tiñe toda la obra. El recuerdo es, pues, la materia de los cuentos y su sentimiento básico es la nostalgia, de ahí

su sintonía con el bolero, cuyo sentimiento no es el amor sino el recuerdo del amor.

2.2. "Una mujer que se ahoga"

Este cuento plantea, desde su inicio, una situación semejante a la del anterior: una pareja come en un restorán, que se llama también "La Maravilla", en un día viernes. La descripción de la mujer coincide exactamente con la del personaje femenino anterior, con excepción del color de su ropa que ahora, se especifica, es blanco. Las sensaciones que despierta en el personaje masculino son las mismas: el franco reconocimiento de su belleza y elegancia.

La reiteración exacta de ciertos pasajes podría inducir a pensar que se trata de una *amplificatio* del cuento anterior. También el comienzo del cuento induciría a suponer que es una reiteración de "En el gran ecbó", con variantes: "Llovía" dice en el primer cuento y "Llovía todavía" en el segundo. Pero, en rigor, es otro cuento en el cual algunas expresiones del diálogo entre los personajes dan lugar a una *amplificatio*.

La esfera de la realidad ficcionalizada es la misma que en el caso anterior, sólo que en la situación entre el hombre y la mujer se ha agudizado la tensión. Aun cuando el diálogo es más bien elusivo, el lector puede suponer que se mantiene entre ellos el estado de irregularidad anterior:

"La miró y sonrió pero ella no devolvió la
sonrisa.

-Ojalá no hubiera ocurrido nunca.

Sabía a qué se refería ella. Pero en vez de

obviarlo lo hizo obvio.

-¿Por qué?

-¿Cómo que por qué? Porque sí. Siempre te crees que todo es *tan* fácil.

-Al contrario. La vida es complicada y difícil. -Lo que es difícil es seguir viviendo después"

(p. 44. Las cursivas están en el texto).

El narrador omnisciente cuenta que el hombre sufre el tedio. La mujer, ante la imposibilidad de ir a Guanabacoa -el lugar de la Santería- decide partir en media de la lluvia, entonces, el hombre le ordena sentarse y le cuenta un cuento: el cuento de una mujer que se ahoga.

El cuento incluido en el cuento funciona como una especie de *alegoría* -lo reconoce ella-, la de la mujer testaruda, según afirma él. Este viejísimo recurso de contar una historia cumple, así, una doble función: enseñar y detener la partida o la ruptura, por medio del relato. Pensamos en la dilación que provoca el contar en *Las mil y una noches* y en el carácter de advertencia de los clásicos *exempla*. El relato incluido discurre aquí linealmente y sólo se interrumpe ante las exclamaciones de asombro y de incredulidad de la mujer. Se trata de la historia de un matrimonio de norteamericanos que debía dejar un hotel de La Habana en un día de lluvia incesante, para tomar el avión de vuelta. Pese a las advertencias del portero sobre el peligro de la calle anegada, la mujer dijo "Quiero irme", avanzó y desapareció. El hombre remata su relato con una *síntesis*:

"Créelo. Sucedió así: la mujer ansiosa adelantó un pie y metió la pata. Primero los pies y las piernas y después todo el cuerpo. Era tan

delgada como tú y fue tragada por las aguas. Entró a una cloaca abierta. Nunca encontraron su cadáver. El cónsul americano ofreció su veredicto al marido como un pésame: *death by drowning*. Murió ahogada al caer por el hueco de una alcantarilla que una ola había destapado y fue a dar al mar, *que como sabes está sólo a dos cuadras del hotel y a tres de este restorán acogedor* (p. 48. Las cursivas son nuestras).

Pese al *apólogo* aleccionador la mujer se mantiene en su decisión y sale del restorán "como quien entra en un espejo" y encuentra providencialmente un taxi. El narrador omnisciente aclara:

"Fue entonces (el *azar* ganándole una partida a los hados griegos) que vio un taxi que apareció obvio en una ciudad en donde los taxis no solían distinguirse de los otros vehículos, a menos que fuera un camión" (p. 51. Las cursivas son nuestras).

El eco mallarmeano de la teoría del azar, presente en toda la obra de Cabrera Infante tiene también su modulación en este texto. La doble negación del azar en el verso de Mallarmé anula el azar, de ahí la aparición del taxi "obvio", como el que necesariamente debía aparecer. Eco que se extendería también al plano de la construcción de relato.

El cuento dentro del cuento puede ser considerado como una *mise en abyme*¹³, construcción cuyo carácter especular está tan sobremarcado en el texto que admitiría su consideración como *simulacro* posmoderno. Una serie de elementos lexicales advierten sobre el sentido abisal: "oscuridad que queda al final", "hueco" "cloaca" y "caída"; en tanto que la *espejularidad* como efecto queda también señalada: "...para dejar el restaurante como quien entra en un espejo". Estos remarcados lexicales son los que permiten pensar en una elaboración posmoderna. Si, como reconoce Francisca Noguerol¹⁴, hay en la producción narrativa hispanoamericana contemporánea una vuelta a los contenidos después del agotamiento de la novela de la escritura absolutamente autorreflexiva, este cuento estaría en esa línea -que nosotros consideramos también posmoderna- en la que pervive la metaficción pero con una peculiar elaboración. Por qué no pensar que esta configuración del enclave en abismo a la manera tradicional, como el apólogo con ejemplo incluido; los relatos dentro de cuentos, una puesta en escena de la obra dentro de la obra, de la que el *Hamlet* de Shakespeare era un

¹³Empleamos la designación de *Mise en abyme* para todo enclave textual que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene. Para Lucien Dallenbach, "el término *mise en abyme*, en el momento de su aparición, designa de manera unívoca lo que determinados autores llaman "obra dentro de la obra" o "duplicación interior" . Atribuida a André Gide - Jouma/1889-1939-, la expresión ha designado este tipo de estructuración, tanto literaria como pictórica, sin perjuicio de las transformaciones sufridas por esta construcción a través del tiempo y según las personales aplicaciones. Cf. DÁLLENBACH. Lucien: *El relato especular*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.

¹⁴NOGUEROL, Francisca: "Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)", En *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*. Año 4, N° 8, 1996, p. 197.

caso ejemplar, no sería sino una retorización exagerada, remarcada, del recurso tradicional y, por lo tanto, cuasi paródica. Porque este modo de elaborar la sobrecarga semántica que supone la reflexividad de la *mise en abyme*, no plantea el mismo gesto de ruptura de la ficción autoconsciente de 105 sesenta, en el que el texto se cuestionaba a sí mismo. ¿Acaso no podríamos considerar este libro, elaborado con cuentos ya escritos por el autor, una reescritura de sí mismo, una especie de autocitación? De ser así, cabe para una mejor comprensión de este cuento lo que Dallenbach atribuye como específico de la *mise en abyme* tradicional:

"El enunciado en que se apoya la reflexividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema"¹⁵.

De aquí la oportunidad del título del cuento: "Una mujer que se ahoga", que remite al tema del relato incluido. También una serie de asociaciones completan esta significación: la mujer se ahoga por desobediente:

"Como punto final a su historia el hombre empujó el salero hasta hacerla caer sobre el mantel primero y luego al suelo. Ahora recogió un poco de la sal derramada y la esparció sobre su hombro

¹⁵Cf. Lucien DALLENBACH. *Op. cn.* p. 59.

izquierdo, donde formó una fina caspa. *La mujer sólo vio el salero que caía.*

-¿Desapareció de veras?

-No como *esa otra mujer desobediente, la señora Lot*, sino al revés: se convirtió en agua, no en sal. Aunque el agua que se la llevó venía del mar" (p. 48. Las cursivas son nuestras).

Más que el gesto supersticioso del hombre por la caída de la sal, la significación que funciona para la mujer es la de la sal misma, que el hombre percibe, por eso su asociación con "esa otra mujer desobediente". El intertexto -como *mención*- fundamental porque resemantiza el cuento dentro el cuento, es el episodio de la mujer de Lot (Génesis, 19,26).

Estructuralmente, esta *duplicación interior* se produce con naturalidad dentro del cuento gracias a la eficacia del autor en el manejo del diálogo como recurso mimético. Así, el cambio de narradores: el básico del cuento que narra desde una tercera persona omnisciente, al narrador del relato incluido que asume una voz en primera persona, no aparece como un obstáculo para el lector porque el relato incluido se da como una transferencia más entre interlocutores. Aun cuando, cabe señalarlo, la voz es la del hombre. No obstante, si bien es el hombre el que juzga de la mujer como "desobediente", "testaruda", "arrogante" e imparte la *lectio* a través del ejemplo, tratando, al mismo tiempo, de retenerla; en orden al sentido del cuento, es ella la que decide este conflicto de orgullos en la relación amorosa no resuelta, con su partida, que supone una separación, salvándose, no sin miedo, del posible castigo de perecer ahogada.

En esta reduplicada ficción no dejan de estar presentes, aun cuando muy controlados, los juegos verbales característicos de la escritura cabreriana:

"Tarde de tedio. Tedio de todo. "Tedio te odio"
(p. 46).

"Es un diseño de días de sueño" (p. 46).

"-No estás viendo que está lloviendo que
estoy yo viendo?" (p. 46).

La presencia de intertextos cinematográficos y pictóricos, como la nención de las películas *Rashomon*, y *Horizontes perdidos*, o de la obra de Duchamp o de Utrillo, aumentan el espesor semántica del texto con sus propias significaciones.

Respecto de su efecto de lectura, la anonimia de los personajes: el y ella, el hombre y la mujer, por encima de la localización espacial y temporal, fortalece la universalización de la ficción porque proyecta el conflicto de los amantes cubanos a una situación en la que podrían reconocerse amantes de todos los tiempos y de cualquier lugar.

2.3. "Delito por bailar el chachachá"

Con algunas variantes, este texto es el que proyectaba publicar Cabrera Infante en un libro que se llamaría *Cuerpos divinos*. La primera publicación, como ya hemos visto, es de 1968, versión

sobre la que se hace la publicación de 1974¹⁶. En esta versión, la datación puesta al final del cuento reza: "Bruselas, diciembre de 1962. (Levemente corregido en Londres, 1968)". Es decir, que fue escrito mientras el autor se desempeñaba como agregado cultural en la Embajada de Cuba en Bélgica, primer estadio de un exilio encubierto. Aun cuando ya ha sido señalado, resulta oportuno recordar que Cabrera Infante salió de Cuba después del infausto episodio provocado por la película *P.M.* filmada por su hermano Sabá, que desencadenara, finalmente, el cierre del suplemento literario *Lunes*, del cual era director, del periódico **Revolución**, dirigido, a su vez, por Carlos Franqui.

A la luz de estos acontecimientos, el cuento representa, por su materia, la primera crítica al régimen cubano desde la ficción. La

¹⁶Sabemos por diversas referencias que *Cuerpos divinos* fue un proyecto largamente trabajado por el autor, sin embargo, y pese a las declaraciones de Rodríguez Monegal, consideramos que sólo este cuento ha quedado de aquel proyecto. Cf. CABRERA INFANTE Guillermo: *Orígenes. (Cronología a la manera de Laurence Sterne)*. Es oportuno recordar que *Orígenes* -texto escrito en tercera persona que constituye una especie de *anales* en los que el autor ha ido registrando los hechos más significativos de su propia existencia- ha sufrido adendas en las diversas publicaciones, según el paso del tiempo. Su característica es que no ha sido nunca publicado de modo autónomo. Así, la primera publicación aparece, en 1974, en W.A.A. G. *Cabrera Infante*. Loc. CiL Al año siguiente en CABRERA INFANTE, Guillermo: O, Barcelona, Seix-Barral, 1975. En ambos casos, la cronología de *Orígenes* abarca desde el año de su nacimiento hasta 1965. En PEREDA, Rosa María: *Cabrera Infante*, Loc. Cit., *Orígenes* extiende el registro hasta 1978, y finalmente en CABRERA INFANTE, Guillermo: *Mí música extremada*, edición de Rosa María Pereda. Madrid, Espasa Calpe, 1996, en donde la cronología de *Orígenes* llega hasta 1995. En estos *anales*, en el segmento correspondiente al año 1971, Cabrera Infante ha dejado anotado: "Decide no escribir más para el cine y se concentra en *Cuerpos divinos*".

fecha de su realización indica el momento en que se produce la ruptura interior de Cabrera Infante respecto del castrismo. El texto permanece inédito pese a que la actitud disidente de su autor lo lleva a abandonar Cuba definitivamente en 1965.

Si se compara la versión publicada en 1974 con la que aparece en el libro de 1995, es dable observar variantes que no alteran sustancialmente su significado pero que sí denuncian los caracteres de la escritura cabreriana actual: mayor concisión y control del artificio verbal, eliminación de ciertos elementos de carácter explicativo, en beneficio de una mayor densidad expresiva.

"Delito por bailar el chachachá", ubicado en esta trilogía narrativa pareciera haber hallado definitivamente su lugar poético, al tiempo que concreta cabalmente el propósito del autor de "eliminar la contradicción entre realidad y ficción" por la vía de dotar de formalización poética a hechos de su propia experiencia, a sus ideas ya la crítica de la ideología marxista frente al arte.

La factura del cuento se caracteriza por la presencia de una voz narradora en primera persona que juega con las focalizaciones internas y externas, gracias a las cuales el relator da cuenta de sus reflexiones, de la lectura del libro que lleva consigo y de las percepciones de los "cuerpos divinos" de las mujeres que se ofrecen a su mirada viril, mientras cuenta lo que va aconteciendo. El parentesco con los cuentos anteriores lo da la reaparición de la pareja inominada, que come, esta vez, en El Carmelo.

El cuento abunda en *informantes* textuales que ponen al lector al tanto de circunstancias temporales y espaciales nuevas respecto de los otros cuentos: el lugar, la hora, el tiempo histórico, los actores sociales, etc. Este parentesco con ellos se fortalece por la afirmación del narrador protagonista: "Esta vez los dos tomábamos cerveza,

muy fría", como si estableciera una diferencia con las veces anteriores. Más adelante, el personaje dice:

"...y pensé que una vez había escrito *un cuento* que ocurría todo en este restaurant-café-bodega para ricos y que ahora estaba viviendo en el mismo café-restaurant-bodega para la *nueva clase* y uno que otro rico rezagado y algunos conspiradores de café con leche..." (p. 64. Las cursivas son nuestras).

Con lo que la referencia implícita a posibles encuentros anteriores se reafirma como recuerdo de una escritura.

El juego de analogías con la música popular se afirma en este cuento desde el *epígrafe*, el que da la clave de la relación de la música, no ya sólo con las vidas individuales, sino con el régimen político:

"Señor juez, señor juez, señor juez, mi delito es por bailar el chachachá"

"La memoria musical olvida", como dice la voz del paratexto inicial *Tres en uno*, por eso, el personaje narrador de este cuento piensa que ha escrito *otro cuento* que ocurría en el mismo lugar. Este gesto del narrador confirma el carácter de *reescritura* del texto actual, aun cuando quede en la ambigüedad si se está refiriendo a los dos cuentos anteriores o a una versión anterior de este mismo cuento.

La esfera de la realidad ficcionalizada en "Delito por bailar el chachachá" presenta, respecto de los dos cuentos anteriores un mayor despliegue semántica. El conflicto del relato trasciende el de la

pareja de amantes para abarcar la problemática de un nuevo tiempo político en el que ambos están inmersos y que incide en sus vidas.

El escenario de la acción es la marca simbólica del cambio. Están rodeados de mucha gente, contradiciendo el hábito anterior, y comen ambos el mismo menú que es neta mente cubano. Curiosamente, ya no hay tensión entre ellos. Se separan momentáneamente porque ella, que es actriz, debe ir a una función. El queda solo esperándola con su café, su tabaco y un libro: *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly. Entre esta situación inicial y la vuelta de la mujer que marca el final brillante del cuento, se desarrolla la acción propiamente dicha signada por dos encuentros del personaje-narrador: con un antiguo condiscípulo, ahora médico que hace abortos, y con un comisario de las artes, pederasta.

El ritmo sincopado del relato está pautado por la alternancia de la *reflexión* -expresada como contenido de recuerdos, críticas, trozos de textos leídos o recordados, percepción de los cuerpos femeninos y la fijación de casarse-, y la *acción*, que se sostiene a través de los diálogos. El empleo de la primera persona en el relato la del personaje masculino- permite la transferencia, desde esta perspectiva, de una visión del mundo que coincide con la del autor. Si se busca una referencialidad real para el personaje es posible hallarla tanto en los datos que el mismo autor aporta en "*Orígenes*"¹⁷, cuanto en los ensayos de *Mea Cuba*. El reconocimiento de una

¹⁷ Cf. CABRERA INFANTE, Guillermo: *Orígenes*. Loc. Cit. Aquí asienta un hecho que explicaría también la factura de este cuento: "1962. 33 (años) Todavía desempleado, G.C.I. comienza a ser visto como un exiliado interno. Prepara un libro con sus críticas de cine, [...] El libro se propone demostrar que *la única forma en que un crítico puede sobrevivir en el comunismo es como ente de ficción*".

referencialidad real permite, a su vez, medir el grado y modo de ficcionalización a la que es sometida la materia narrativa, hecho en el que finca el logro poético del cuento.

El proceso de ficcionalización retoma las estrategias de *Tres Tristes Tigres* en cuanto al trabajo de *transfusión textual* con textos de diversa materia: libros, películas, melodías, etc. La diferencia con aquella obra, además de la extensión, se asienta en el control que ejerce sobre la materia la voz personalizada de un narrador-protagonista, lo que determina la estructura explícitamente cerrada de la unidad narrativa.

Otro recurso de ficcionalización reside en la nota de barroquismo hiperbólico presente en la galería de mujeres que van pasando por el restarón. Este gesto emparenta el cuento con *La Habana para un infante difunto*. El personaje masculino ha tenido, al comienzo del cuento un diálogo secreto con su amada -es decir, sólo en su pensamiento, sin que ella lo escuche-, en el que, después de expresar el deseo de vivir para siempre con ella, le propone casamiento. Esta actitud evidentemente nueva en el personaje, se amplifica frente a todas las mujeres que ve cuando se queda solo esperándola. Es un gesto de alegre homenaje a la belleza de la mujer, disparatado y excesivo. Y es, al mismo tiempo, la única nota de alegría vital en medio de una situación crítica. El humor socarrón de Cabrera Infante se despliega sin ironías, con la pura fuerza del instinto sano:

"Qué púberes canéforas me ofrendan el encanto *pero* sobre mi tumba -pensé que no hay mayor placer que la sabiduría de la existencia de las mujeres- que no se derrame el llanto sino la sonrisa de sus grandes labios -que al dejarlas detrás al

morir ese saber no permitirá que haya sosiego en mi tumba- Flor de Lotos, Honey. Panida, Pan yo mismo, osobuco, chivo expiatorio por el conocimiento carnal. Sé que solamente aquí, en su existencia considerada como parangón, la belleza, el placer estético, la obra de arte de la naturaleza -si se me permite hablar así y no creo que nadie pueda ahora impedírmelo porque el que no habló ahorita que se calle ya para siempre hasta que la muerte nos separe-, su goce se convierte en algo real verdadero, que se puede conocer por todos los sentidos, no sólo con la mente, y que a la vez se puede tomar, hacer de uno, conseguir la posesión que es la aprehensión total, y el placer estético convertirse en un placer sensual, material, de la naturaleza, y por su constancia también de la historia -en un regocijo de la carne y el espíritu que colma y origina todas estas necesidades. Me pregunté si alguien *últimamente* habría pensado en todo esto. Me respondí que tal vez el Arcipreste de Hita" (p. 95. Las cursivas están en el texto).

La mención intercalada del título de la obra de Connoly: *La tumba sin sosiego*, aplicada a su experiencia carnal, más el uso jocoso que hace del verso de Darío en el "Responso a Verlaine" unidos a la mención del Arcipreste remite el sentido del texto a los grandes exaltadores de la pasión por la mujer, no literaria sino real. La última expresión, tanto la pregunta con el adverbio "últimamente", como la respuesta, provoca, en el presente de la lectura, el efecto de

la risa medieval, plena y jocunda. El narrador intercala estas visiones deliciosas y los comentarios pertinentes con la referencia a lo que le va aconteciendo en otro plano.

En efecto, desde la ficción, Cabrera Infante realiza a través de este cuento la crítica de la situación política de la Cuba castrista, después de su declaración de país socialista. Como el mismo autor lo refiere en los textos no ficcionales ya señalados, la imposición del *realismo socialista* en la literatura corre parejo con otras imposiciones que significan pérdidas progresivas de las libertades concretas de los cubanos. La formación del Estado policial como sostén del régimen dio pie a un sistema de delaciones, de persecuciones y amenazas por razones ideológicas. Estos hechos y la cultura de copia que generara la sujeción al Soviet es lo que el cuento representa poéticamente.

El signo del cambio histórico, como ya lo advirtiéramos, aparece en la ficcionalización del espacio y sus nuevos concurrentes. Los primeros que se presentan son los jóvenes milicianos, "los perfectos cubanos", que encarnarían el "hombre nuevo" del socialismo. .

Otro signo de la impostación de una cultura postiza lo constituyen las representaciones teatrales. El personaje femenino es una actriz y parte a representar dos papeles en un "mediocre opus de Bertolt Brecht que se suponía que uno debía no mirar, sino venerar como si fuera un misterio medieval"(p. 59). La crítica al autor teatral es acerba y la servil copia cubana es considerada como "pobres ejercicios de propaganda". El narrador apunta un gesto de rebeldía de la actriz:

"Al final no cantarían la Internacional con el coro porque se negaba a entonar el verso .que dice *Ni César ni burgués ni Dios habrá*. Cuando el

asistente de dirección le preguntó ¿se puede saber por qué *compañera?*, molesto, ella respondió, simplemente, sonriendo: "Porque creo en Dios". Lo que después de todo no era una excusa sino la verdad" (p. 60. Las cursivas están en el texto).

La crítica a la cultura cubana no se limita a los efectos contemporáneos de la ideología sino que se remonta a la época positivista, cuyos cambios le han impedido al personaje tener una educación humanística. Recuerda también que un maestro tipógrafo le había contado que en Cuba no había un solo juego de matrices en griego.

El hecho de haber comprado el libro de Connoly por el desmedido elogio de Hemingway, le permite al narrador aclarar que era *usado* porque, *ahora*, se vendían en Cuba libros comprados al por mayor a "gente en fuga". Esta breve expresión resulta reveladora de la situación opresiva del régimen que obligó a familias enteras a dejar la isla, su patria.

El relato de los acontecimientos refuerza su carácter ficcional gracias al dibujo de los personajes con los que el protagonista se encuentra. En el primer caso, lo consigue con la estilización de la jerga habanera y el contenido del diálogo:

- "Siempre con lo mimo chiste, lo mimos
jueguito epalabra,

la mima attitú. ¿Quéspere pa cambiar?

- El fin de la filosofía clásica alemana. -

¿Tú esperajeso?

- Fumando espero.

[.. .]

- Látima. Creí el socialismo iba a cambiar. -

Ah, pero ¿tú eres socialista?

Marsita y Leninita. De patria o muerte mi hermano" (p. 75).

Ciertamente, la estilización y el juego verbal no provocan la risa franca de la alegría vital sino que, impregnados de ironía, sirven para la caracterización de un tiempo histórico nuevo que tiene a estos personajes por actores. El que dialoga con el protagonista-narrador es un médico:

"...de la escuela de medicina salió para el necrocomio como auxiliar del forense y luego después se estableció por su cuenta como (ése era el nombre que él mismo dio a su profesión) *abortólogo* -y tan contento. Le daba lo mismo que la muerte estuviera al comienzo que al final de la vida. Se ríe todavía, Se reirá por mucho tiempo. Ahora es el jefe de un hospital, después será viceministro de salud pública, todavía después embajador. Durará. [oo.] "Sólo dura lo que está empapado en sangre", dijo Friedrich Nietzsche" (p. 76).

y desde el diálogo ficcional toda la tragedia personal de Cabrera Infante cobra vida. En efecto, este primer visitante dice al narrador:

"- Te vamo a perdonar la vida compañerito. ¿ Qué les dije?

-Por ahora. Necesitamo los intelertuale de ante. Pero deja que formemo nuestro propio cuadros, custede los *inte/ertuale burguese* se van a tener quir a noventa millas" (p. 76. Las cursivas son nuestras).

Ante estas palabras amenazantes, el narrador reflexiona, en el texto, acerca de la posibilidad de contarle su vida, pero:

"No tengo por qué hacer mi biografía. Mi autobiografía. Me molesta ese *strip-tease* histórico. Todavía más delante de este notable científico cubano, que es una presencia obscena. Resultaría impúdico. Si fuera otra persona la que enfrento le contaría mi vida en términos clasistas, que están de moda" (p. 76).

De todos modos, los datos de la biografía del personaje narrador innominado quedan registrados en el texto. Tales datos coinciden exactamente con los que conocemos como auténticos del autor Guillermo Cabrera Infante.

La justificación semántica de la presencia de estos datos en el texto radica en la necesidad del personaje de responder a la acusación de *burgués* que le fuera imputada por el visitante amenazador. Entonces, cuenta las condiciones de extrema pobreza en que vivió desde su infancia campesina; su adolescencia en la

Habana residiendo en cuarterías miserables; la tuberculosis - enfermedad de la pobreza- padecida por su hermano menor; la dedicación exclusiva de su padre al comunismo, en un oficio en el que era explotado por sus mismos correligionarios, hechos todos que hacían de él cualquier cosa menos un burgués. Desde la perspectiva narratológica, este relato dentro del cuento se formaliza como una *síntesis*.

El segundo visitante, cuya identidad real es fácilmente descubierta aun sin dar su nombre, por los datos que el autor aporta, en especial si se lo superpone al relato que hace Cabrera Infante del episodio del cierre de su magazine cultural *Lunes*, en el ensayo "Mordidas del caimán barbudo" recogido en *Mea Cuba*. En el cuento es ficcionalizado por el *símil* con el paraguas, actualizando un exabrupto de Valle Inclán quien, refiriéndose a una mujer, dijo: "Eso no es una mujer, es un paraguas"

"Sólo que esto no era una mujer, era un paraguas. Al menos, tenía tanto entendimiento como un paraguas para las cosas del espíritu y sabía cómo estar cerrado, duro, en buen tiempo y abrirse al mal tiempo histórico como una flor de seda protectora. Era el paraguas de sí mismo" (p. 81).

La ficcionalización opera también a través del nombre que el narrador dice que le diera, en su momento, en Cuba, el cineasta Nestor Almendros: *La Dalia*, que alude, obviamente, a su condición de pederasta. Se trataría, entonces, de Alfredo Guevara. La descripción de su arreglo personal, es otro recurso de caracterización

irónico: la corbata de Jacques Fath y el perfume *L'air du temps* de Nina Ricci no son, sin duda, el atuendo más apropiado para un joven comisario de la Revolución. La permanente sonrisa y su maquiavelismo son las notas que completan el retrato del burócrata:

"Volvió a sonreír. He aquí un paraguas que sonríe. Aunque sonríe fríamente. ¿Sería este uno de los espíritus fríos de que habló Maquiavelo que iban a dominar el mundo? Stalin debió ser también un espíritu frío antes de ser una momia helada" (p. 85).

Es en este pasaje del encuentro, que se corresponde tan directamente con la realidad. de los hechos políticos de Cuba vividos por Cabrera Infante, donde se produce lo que la voz de *Tres en uno* esperaba lograr con estos textos: la superación de *la contradicción entre realidad y ficción*. Sabemos que este problema ha sido objeto de preocupación para el personaje masculino cuando advertía:

"-y me puse a meditar (lo supe porque sentí la mano en la barbilla, el pulgar en la carótida y el índice en la frente) sobre el abismo que se abre entre la vida y la literatura, siempre, que es un abismo entre realidades distintas y casi pensé distantes" (p. 64).

Es evidente que este personaje -que ficcionalizaría al autor mismo- tiene clara conciencia de que la vida y la literatura pertenecen a órdenes diversos. El producto de la actividad ficcional constituye un mundo autónomo, cuyos seres sólo viven en el espacio textual, reclusos para siempre en su propia formalización. Este mundo sólo se hace transparente por la lectura. Entonces, las acciones y los

personajes pasan a integrar el imaginario del lector y a parangorarse con la vida. Por su parte, el mismo Cabrera Infante se ha ocupado de afirmar reiteradamente que su literatura se nutre de la vida. También es posible reconocer en su *Poética del recuerdo*, el valor de la memoria que aporta la materia narrativa a su obra literaria. Sin embargo, su obra no resulta un mero trasunto de la actividad nemónica, antes por el contrario, se caracteriza por la actividad creadora de la razón poética que se afirma en una encendida imaginación, en el laboreo del lenguaje hasta conseguir formas insólitas, tal como ha quedado concretado fácticamente en la producción de Cabrera Infante. Cabría entonces preguntarse qué sentido tiene en este cuento esta instancia *metaficcional* representada por la meditación del personaje. No sería atrevido afirmar que esta reflexión metaficcional en "Delito..." surge de la necesidad de responder ficcionalmente a la problemática estéticopolítica que le planteara el "realismo socialista", esto es, la literatura *programada* y dependiente de los designios del "partido", que lo descalificara en la Cuba castrista.

Ciertamente, Cabrera Infante sabe y nos lo ha enseñado poéticamente que la ficción es otra dimensión de la realidad, que es del orden de la *invención*, propia de la actividad imaginativa que configura y combina libre, poéticamente, los datos de una personal experiencia de la realidad. Por lo tanto, la ficción no es forzosamente *mentira*. Si entendemos bien a Aristóteles sabremos por qué la verdad artística puede ser más válida que la individual y subjetiva -la que Cabrera Infante vierte en los ensayos, por ejemplo-, por ser más profunda y más universal. Esta verdad es la que transfiere el cuento, con la fuerza suasoria de la palabra poética. Por esta razón afirmábamos que en este segundo encuentro del personaje-narrador

con el visitante pederasta se consigue la superación de la *contradicción entre realidad y ficción*.

Así, el diálogo de los personajes trasciende la circunstancia local entre un intelectual y un comisario comunista cubano para convertirse en la situación que se ha planteado en el siglo XX, en diversas regiones del planeta, entre un hombre libre y un representante del totalitarismo marxista.

El peso de la ideología ha llevado al comisario a descalificar al intelectual que dirige un suplemento cultural por una supuesta defensa del arte abstracto. Entonces le advierte:

"-Yo, personalmente, no estoy contra el arte abstracto. Pero ustedes tienen que reconocer que la pintura abstraccionista tuvo su florecimiento en Cuba en los momentos de mayor penetración de las fuerzas imperialistas, florecer que no por gusto coincidió con los peores años de la tiranía batistiana. La pintura abstracta, esa literatura que ustedes divulgan, la biknik (sic), la poesía hermética, el formalismo, el jazz, todo eso, junto con la prostitución de la música popular y del folk (sic) y del lenguaje hay que atribuirlo a la nefanda influencia del imperialismo" (p. 92. Los sic están en el texto).

En Qn'~, la~ analogas con la música ?Q?u\ar respecto de \05
distintos tiempos políticos de la historia cubana, que el
intelectual,
como respuesta, va progresivamente planteándole al comisario, no
hacen sino demostrarle la condición de libertad necesaria del arte,
Que se desarrolla de modo independiente de las consignas

partidarias impuestas. Así sucede con el dazón, el son, el mambo, la influencia del jazz, y, finalmente, con el chachachá:

"-Pues bien, este baile popular, hecho por el pueblo, para el pueblo, del pueblo, esta suerte de Lincoln de la danza que suelta a los negros mientras mueve a los blancos, tuvo su nacimiento en 1952, año fatal en que Batista dio uno de sus tres golpes. El último, para ser exactos.

-¿ y qué?

Cada vez más paraguas. No entendía nada de nada.

-Que este baile nacional, negro, popular, etcétera, no solamente tuvo la desgracia de coincidir en su nacimiento con la dictadura de Batista, época de la mayor penetración, etcétera, sino que tuvo su apogeo brillante en los tiempos en que Batista también tenía si no su apogeo tampoco su perigeo y brillaba todavía con el fulgor de tres estrellas de primera magnitud.

Ahora vio. Por fin vio. Vio-vio. Se quedó callado. Pero yo no" (p. 96).

El ejemplo del chachachá, rompe con la relación vinculante, establecida por el marxismo, entre base económico-política y superestructura cultural. Más aún, cuando el protagonista-narrador saca sus conclusiones, como cierre de este diálogo dice al comisario:

1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.

1.
,
1.
1.
1.

"Tú debes preguntarme ahora qué quiero yo decir, para poder responderte que el chachachá, como el arte abstracto, como la "literatura que nosotros hacemos", como la poesía hermética, como el jazz, que todo arte es culpable. ¿Por qué? Porque Cuba es socialista, ha sido declarada socialista por decreto, y *en el socialismo el hombre es siempre culpable*" (p. 97. Las cursivas son nuestras).

El desenlace de esta situación de opresión es el previsible:

"No lo supe esa noche sino seis meses después, cuando sus maquinaciones políticas, su habilidad de asamblea, su capacidad florentina para la intriga y el caldo de cultivo del régimen multiplicaron sus facsímiles por mitosis leninista, y acabaron con el magasin o magazine y con muchas otras cosas, entre ellas con la *esperanza*" (p. 97).

De este modo, Cabrera Infante ha logrado ficcionalizar no sólo un acontecimiento de trágicas consecuencias en su vida personal sino plantear dentro de la ficción un problema estético.

La problemática de la *literatura programada* -ya largamente discutida por los especialistas- supone mucho más que el verdadero compromiso de los artistas hispanoamericanos con su realidad, hecho que constituye una constante en nuestras letras. Supone la abolición de la libertad creadora, la canonización de una determinada forma y materia literarias -las del así llamado *realismo socialista*-, sobre las que necesariamente se debe trabajar y fuera de las cuales

la obra del artista es considerada sospechosa. Esta problemática instalada en el espacio cubano por la Revolución es también una parte de la esfera -y no la de menor importancia- de la realidad ficcionalizada en "Delito por bailar el chachachá". No resulta redundante, pues, señalar algo más acerca de las circunstancias reales que dieron lugar a este planteo en la ficción de Cabrera Infante para confirmar, por una parte, la referencialidad real del problema y, por otra, para ponderar la originalidad del *modo ficcional* elegido por el autor.

Carlos Franqui en su *Retrato de familia con Fidel* aporta datos importantes acerca de la posición de los jóvenes que hacían el magazine *Lunes*:

"No buscábamos otro "realismo", fórmulas estéticas ni literatura de propaganda.

Una libertad total.

Pensábamos: La creación es telúrica, casi inconsciente.

El escritor, un ciudadano, es como los demás cubanos.

Vive las mismas experiencias.

Cuando combate, combate. Cuando escribe, inventa, imagina, su deber es la creación.

No se confundía literatura y testimonio.

[...]

Lunes era muy polémico. Una ventana abierta a la nueva

cultura cubana, una puesta al día con la contemporánea, la americana y la clásica, mundo negro, poesía, filosofía, pintura, escultura, cine, teatro. Mirada crítica, apasionada, a lo cubano y a lo universal"¹⁸.

Quien asume la voz de los jóvenes era el mismísimo director del periódico *Revolución*, órgano del *Movimiento 26 de julio*, el que todavía creía con Martí que los cubanos debían ser cultos para ser libres. Pero esta actitud fue violentamente rechazada en las "Conversaciones en la Biblioteca", en 1961 presididas por Castro y los jerarcas prosoviéticos. Así lo cuenta Franqui:

"Tomó la palabra *Alfredo Guevara*, que era el Manuisky de la cultura. Palabras siniestras y amenazantes:

-Acuso a *Lunes* y a *Revolución* de intentar dividir la Revolución desde el interior; de ser enemigos de la Unión Soviética; de revisionismo y confusionismo ideológicos; de introducir tesis polacas y yugoslavas; exaltar el cine checo y polaco; de ser portavoces del existencialismo, el surrealismo; la literatura norteamericana, el decadentismo burgués, el elitismo; de ignorar las realizaciones de la Revolución; de no exaltar las

¹⁸ Cf. FRANQUI, Carlos: *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona, Seix-Barral, 1981, p. 263-264. Debemos señalar que una característica de la prosa en esta obra es que se articula con la disposición gráfica de versículos y la formulación discursiva se distingue por los períodos cortos y contundentes. Las cursivas son nuestras.

milicias.

[.
oo]

Ataque en toda la línea el de Alfredo Guevara.

Solapado, burócrata, frustrado, maquiavélico.

Camarada de Raúl en Praga, amigo personal
de Fidel, de la Universidad, México y Bogotá.

Estaba allí siempre donde el partido le decía
de estar.

Bien protegido, fuera de peligro. [oo.]
Especialista en espionaje y trabajos sUCiOS"19.

Franqui describe el momento de eclosión, de lo que la ficción cabreriana presenta como motivación del hecho que sucedería seis meses después: el cierre de *Lunes*. Su terrible caracterización de Alfredo Guevara es transpuesta ficcionalmente por Cabrera Infante por medio de la ironía que recurre al *símil* y al *apodo* revelador: "La Dalia". La problemática de la represión cultural expuesta por Franqui con las verdaderas palabras de Alfredo Guevara, se resuelve en la ficción cabreriana a través del diálogo, cargado de amenazas y mordacidad e ingenio, entre el comisario de las artes y el intelectual.

También Franqui, como el personaje de la ficción de Cabrera Infante, percibe el problema de la escisión entre el poder y la cultura "Sabía yo que cultura y poder eran antagónicos"-, ese viejo problema de la Modernidad no resuelto, antes bien agravado por la situación del régimen totalitario.

¹⁹*Ibidem*, p. 267.

En lo que también coinciden ambos textos, el testimonio de Franqui y la ficción de Cabrera Infante, es en la muerte de la esperanza. Franqui lo explica desde la historia:

"Se suprimía y eliminaban los sindicatos, se militarizaban las milicias, se construía un partido comunista de elite.

Cómo se iba a permitir una cultura viva.

y yo ya supe que ésta era *la muerte histórica* de un proyecto de revolución nueva y libre,²⁰

La ficción narrativa da como remate del cuento, en coincidencia con la estrategia fictiva inicial, el reencuentro de la pareja. Después del desfile de los cuerpos divinos y de los inoportunos encuentros políticos, el narrador protagonista nos cuenta, ganado ya por la terrible congestión nasal, que Ella reaparece.

El texto presenta en este momento un elemento *metaficcional*, de los que acostumbra a incluir el autor en su escritura narrativa:

"Entonces, esa noche, *ahora mismo en la página*, yo también parecí derrumbado y como demolido actué" (p. 98. Las cursivas son nuestras).

La instancia metaficcional, que cuestiona ahora la relación escritura-lectura, es el indicador de que esto que estamos leyendo es ya un producto de la labor poética. El mundo ficcional abre una ventana por la que el narrador, interpelando directamente al lector, le

²⁰ *Ibidem*, p. 273. Las cursivas son nuestras.

hace un leve guiño para que entienda que lo que está leyendo es ficción, literatura, aunque haya puesto en ello sus vísceras.

La dimensión pragmática se cumple a lo largo del cuento, a través de un diálogo implícito que el narrador mantiene con los lectores, apenas afirmado por expresiones como: "no se asombren"; "¿Qué les dije?" o "no han observado ustedes que en el cine son los villanos los que sonrían primero".

Estas expresiones del narrador no quiebran, sin embargo, la visión del mundo ficticio creado por la labor poética y transferido por la voz narradora. En cambio, los momentos *metaficcional* hacen que el lector sea consciente de la actividad de la lectura. Ese estar leyendo, no viviendo *como* hasta ese momento, las peripecias junto a los personajes, tal *como* lo había estado haciendo en cumplimiento del pacto con el texto ficcional. Así, la distancia entre "esa noche" y el "ahora mismo" es el signo de la distancia entre las dos enunciaciones, la ficcional y la metaficcional, que indica el paso de la experiencia de los hechos a la escritura, reforzado por la localización "en la página",

En cuanto al cierre de la anécdota entre los amantes, el último segmento textual pareciera develar el enigma acerca del problema entre ellos. En el relato sucinto de la biografía, el narrador-protagonista ha contado que se casó, hecho que resulta fácil ubicar en tiempos prerrevolucionarios. Este dato del personaje masculino explicaría la actitud de la mujer, en los dos cuentos anteriores. Nada sabemos, sin embargo, de lo sucedido *con* ese primer matrimonio, ni por qué la mujer protagonista ha cambiado, ahora, su actitud. Pero por este dato sí es posible explicarse la actitud y las expresiones del protagonista que cierran el cuento:

"No por el catarro ni por la cotorra, *fue* por el catarro que se *alborotó* al entrar la más bella más

encantadora más y más misteriosa, y todos la miraron pero no miró a nadie más que a mí y esbozó su sonrisa encantada encantándome. Debí haberle pedido que se casara conmigo. Pero me quedé sentado queriendo que no fuera verdad, que no fuera Ella, que fuera un espejismo del harén. Yo no quería que ocurriera porque ella era el amor. ¿Tengo que decir que lo avasalló todo?" (p. 98).

Fiel a su vis cómica, el cubano es capaz, aún en medio del dolor del exilio y la obligada distancia, de reconstruir el pasado en uno de sus momentos más críticos y convertir el texto en una verdadera celebración de la creación poética y de lo único que puede pervivir en medio del odio preconizado como impulso revolucionario: el amor humano.

3. A modo de balance

Delito por bailar el chachachá es una brillante creación poética. Si se la juzga desde su causa final, la obra cumple con las funciones específicas del discurso poético: al efecto de conmoción afectiva une la transferencia de una visión del mundo que permite al lector conocer una situación humana verdadera, al tiempo que la creación se convierte, en virtud de su factura, en una consolación frente al desencanto de la vida.

El paso de lo individual concreto, materia del relato, a lo universal estético se consigue, en este caso, por el laboreo casi prodigioso de una forma que hace uso de algunos de los principios constructivos del barroco. Así, por vía de la hipérbole, la parodización

irónica y los juegos del lenguaje, este libro representa una variante original y madura de la escritura personalísima de Cabrera Infante. La configuración ficcional se funda, en este libro, en la reescritura de textos propios -los tres cuentos- que operan como repeticiones, a la manera del *ostinato* musical, dentro de un marco didascálico que prescribe este modo de lectura. La presencia de la música, que sirve como analogado en la transposición ficcional, permite la resolución del problema de la mimesis en cuanto a la progresión y regresión de la temporalidad del relato. En tanto que es empleada, por otra parte, como medio para la demostración del problema de la literatura en relación con el poder.

Las instancias metaficcionales, espacios de reflexión metapoéticos, se configuran en variadas formas: la *metapoética del recuerdo* que se proyecta desde el primer cuento a todo el libro; la *reflexividad* del relato incluido, en el segundo y, finalmente, la de la ficción misma en su relación con la vida, para hacer consciente, una vez más, al lector de la naturaleza artificial de un texto en el que la vida es, sin embargo, efectivamente, "*fans et origo*" de la ficción.