



Cuadernos del CILHA n 36 – 2022 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 10/01/2022 Aprobado: 26/01/2022 | pp. 1-16



<https://doi.org/10.48162/rev.34.040>

De la anécdota al chiste: ejercicios de condensación en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante

From anecdote to joke: condensation exercises in Guillermo Cabrera Infante's narrative

Mercédesz Kutasy  0000-0003-1348-4801

Universidad Eötvös Loránd

 mkutasy@hotmail.com

Budapest

Resumen:

En el estudio se observan dos breves textos de Guillermo Cabrera Infante –un fragmento de “La casa de los espejos” de Tres tristes tigres y el diálogo titulado “La habanera tú” de Exorcismos de esti(l)lo– para analizar las variadas manifestaciones del juego. En el análisis se utiliza el ensayo de Jorge Mañach, Indagación del choteo, y se reflexiona sobre las posibilidades de la caricatura desde la distancia. También se enfoca en el mito de Narciso y Eco, lo visual y lo sonoro, a la hora de observar cómo se construye el humor a través de lo lúdico, en versión larga o corta, a través de contrastes y simetrías, antagonismos y reescrituras paródicas y satíricas.

Palabras clave: Sátira, Mito, Choteo, Abreviación.

Abstract:

In the study, two short texts by Guillermo Cabrera Infante are observed –a fragment of “La casa de los espejos” from Tres tristes tigres and the dialogue entitled “La habanera tú” from Exorcismos de esti(l)lo– to analyze the various manifestations of the game. In the analysis, Jorge Mañach's essay, Indagación del choteo, is used, and it reflects on the

possibilities of caricature from a distance. It also focuses on the myth of Narcissus and Eco, the visual and the sound, when observing how humor is built through the playful, in a long or short version, through contrasts and symmetries, antagonisms and parodic rewritings and satirical.

Keywords: Satire, Myth, Choteo, Abbreviation.

Las páginas viejas son como las fotografías de hace tiempo.

Si son propias, al verlas de nuevo se siente una curiosa extrañeza.

De alguna manera ahí está uno, pero uno no es uno exactamente.

(“Las viejas páginas”, *Exorcismos*, p. 14).

Imaginemos un juego donde los participantes tienen que predecir el carácter de las obras de los autores a partir de los títulos de los libros. Es un poco parecido a lo que hacíamos –hacia yo sin duda– de niño en la biblioteca, sin saber nada de literatura, eligiendo lectura a base de la tapa y el título. En un experimento así la obra de Guillermo Cabrera Infante con toda certeza estaría entre los tomos más solicitados,¹ la inmensa mayoría de sus títulos encierran algún juego verbal o doble sentido (*Mea Cuba, La Habana para un Infante Difunto*), trabalenguas (*Tres tristes tigres*) o parodia (*Exorcismos de esti(l)lo, Vidas para leerlas*). Por supuesto lo que viene después, una vez abierto el libro, es digno de la promesa de la portada: la obra cabreriana brilla por las manifestaciones más diversas del juego que, en la mayoría de los casos, son también fuente de humor. En este ensayo, por lo tanto, podría estudiar prácticamente cualquier obra y dentro de ella cualquier fragmento del autor; prefiero observar sin embargo dos pasajes que presentan en un espacio relativamente reducido muchas de las técnicas lúdicas a las que el autor cubano recurre en su obra. Se trata de una escena de conversación en *Tres tristes tigres*² cuyo tema y soluciones posteriormente se

¹ Aquí tengo que dejar constancia de que el mérito sería exclusivamente del autor y no del diseñador gráfico de las tapas: conozco muy pocas obras cuya apariencia visual/tipográfica sea tan descuidada como la de Cabrera Infante. El contraste queda aun más triste teniendo en cuenta la riqueza verbal del narrador que, sin duda, merecería al menos algunas portadas dignas del contenido de sus páginas.

² La primera edición de la novela se publicó en 1967. Para este análisis utilizaré la edición de 2011 de Seix Barral. Todos los números de página vienen de esta edición. A continuación se aludirá a la novela con la abreviación *TTT*.



vislumbran en un texto corto de *Exorcismos de esti(l)lo*³. A su vez analizaré también las posibilidades del juego y del humor en la versión larga –una especie de choteo– y su transformación en chiste, en la versión corta.

El objeto del estudio

El fragmento largo que observaremos en las páginas que siguen procede del segundo capítulo de “La casa de los espejos” de *TTT*, ocupa aproximadamente cinco páginas y narra cómo Livia y Mirtila se preparan, se visten y se maquillan antes de salir, mientras Arsenio Cué conversa con ellas y recuerda escenas análogas del pasado. Los diálogos de las dos mujeres se transcriben de forma fonética, acorde a lo expuesto en “Advertencia” de *TTT*,⁴ y con letras cursivas que se interrumpen por las respuestas y reflexiones de Arsenio, en letra normal. El conjunto del texto aparece entonces como un flujo de conciencia fragmentada por voces femeninas (o por el recuerdo de voces femeninas) que, a través de su fragmentación, ofrece un juego tipográfico también, ya que los diferentes niveles textuales se diferencian a través del tipo de letra utilizada.

La versión corta que se titula “La habanera tú” forma parte de “Textos contextos” de *Exorcismos* y lleva el subtítulo “Esticomedia cubana en dos actos–uno, público”. La extensión del texto es más modesta, poco más de una página impresa de forma clásica dialogada. Las dos interlocutoras no se nombran, tampoco disponemos de una mirada exterior que las caracterizara: tan solo sus frases transcritas fonéticamente y sus pensamientos que aparecen entre paréntesis son testigos de su personalidad.

³ *Exorcismos de esti(l)lo* se publica en 1976, en Seix Barral. En este estudio utilizaré la edición y numeración de páginas de Suma de Letras, Madrid, 2002. A continuación se mencionará el tomo con el título abreviado: *Exorcismos*.

⁴ “El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta” (*TTT*, p. 9).

Si consideramos el segundo texto como una especie de transcripción (ejercicio de estilo) del primero, la simplificación es más que evidente y no solo en lo que a la extensión se refiere. De los tres interlocutores del fragmento de *TTT* quedan solo las dos mujeres en “La habanera tú” y éstas aparecen de forma simplificada: Livia y Mirtila, personajes conocidos y reconocibles, se reducen a dos voces femeninas sin cara ni personalidad. La generalización indica que la “habanera tú” es cualquier habanera y podrían ser todas ellas. El contraste, en ambos casos, es elemento constitutivo de lo lúdico; en el primer caso se le añade la exageración y la caricatura –de las dos figuras femeninas en particular–, en el segundo, la aplicación de los clichés y modos de habla a dos hablantes elegidas al azar, a modo de chiste.

La sátira

La primera obra publicada por Guillermo Cabrera Infante es una parodia, la de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, obra en sí satírica (Souza 1996, p. 23, lo cita Broichhagen, p. 45). El escritor, vemos, antes de ponerse a escribir sus propias obras, crea primero el contexto en el que estas obras han de entenderse e interpretarse y este contexto será, desde el primer momento, la sátira. Son numerosos los críticos que disertaron sobre este tema, la descripción más detallada tal vez procede de Ardis L. Nelson quien destaca la mezcla del verso y la prosa, el estilo liviano y la carencia de propósitos morales o éticos en las obras del cubano. Al mismo tiempo enumera cuatro elementos que comparte la obra de Cabrera Infante con la sátira menipea, características que se encuentran también en los fragmentos que son objeto del presente estudio.

El primer elemento destacado por Nelson, la presencia de *personajes-tipo*, es una característica que se da en las grandes novelas del narrador y en ocasiones incluso nos es posible reconocer personajes-tipo multiplicados: La Estrella, como el Bahamut de Jorge Luis Borges en el *Libro de los seres imaginarios*,⁵ vale por dos, por ser tan grande.

⁵ La descripción del Bahamut de Borges viene del *Libro de los seres imaginarios*, sin embargo el comentario sobre el tamaño del animal aparece en otro texto, en el prólogo que el escritor argentino escribe a *Cantar de los Cantares. Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León. Al disertar sobre el nombre de Dios aparece la cita: “[Dios] declara que es inexplicable y de un modo indirecto se compara con sus más extrañas criaturas,



Cuando muere, la sustituyen Las Capellas, dos bellas cantantes negras. Los personajes masculinos –Arsenio Cué, Silvestre, Bustrófedon, Códac– en conjunto representan a “los hombres” de forma paródica, simplificada; a su vez individualmente son como las figuras de la antigua *commedia dell’arte*, su nombre evoca la función que desempeñarán en esta farsa de la noche habanera.

En el caso analizado las dos mujeres, Livia y Mirtila, son figuras exageradas, desdibujadas –por el narrador y por sus propios lápices de maquillaje– que se observan no solo en el espejo-tocador, a través de las puertas entreabiertas, sino en el espejo del pasado, a través de los ojos de Arsenio, su interlocutor. En lo que a la narración se refiere, los diálogos fonéticos de las dos mujeres presentados en cursiva y los comentarios y respuestas de Arsenio en letra normal corresponden a los clichés de la mujer rubia/tonta/pendiente de las apariencias *versus* el hombre intelectual/bondadoso/pendiente de la belleza femenina.

En “La habanera tú” el título mismo evoca un tipo, el de aquella mujer idealizada que aparece en el son cubano de Eduardo Sánchez de Fuentes, de idéntico título. La cita del título también es satírica, sobre todo si pensamos en aquella estrofa de la canción donde se elogia la voz de la mujer:

Dulce es la caña pero más lo es tu voz
que la amargura quita del corazón,
y al contemplarte suspira mi laúd
bendiciéndote, hermosa sin par,
porque Cuba eres tú.

Las dos habaneras del diálogo no destacan precisamente por su hermosura sin par –no las vemos–, aunque sí por la dulzura (fingida) de su voz. En la superficie se presenta una conversación cordial o hasta amistosa, pero los paréntesis evidencian que lo dicho está muy lejos de lo que desean y piensan. También llama la atención que “la habanera”

el elefante (el Behemot, cuyo nombre, como el de la Escritura, es plural, ya que significa animales, por ser tan grande) y la ballena, o Leviathan” Borges, 1988, p. 47.

evocada en el título no es una persona concreta sino una imagen generalizada de la mujer en la que pertenecen ambas interlocutoras: a lo largo del diálogo sus voces se mezclan y se confunden, son como Las Capellas de *TTT*, las dos juntas producen esta pieza musical que podría valer por cualquier diálogo superficial, escuchada por casualidad en alguna calle de La Habana. Si echamos otro vistazo en la letra del son anteriormente citado, vemos que precisamente el uso de los personajes-tipo es la base de la sátira. El estribillo (“la reina eres tú” y en las repeticiones: “porque Cuba eres tú”) traza una analogía entre lo más noble –la patria, personalizada, como ha de ser, por una bella mujer– y lo más vulgar, la misma mujer rebajada de su pedestal, en su existencia concreta y real. En la construcción de la sátira, por supuesto, el lector cómplice juega un papel primordial, ya que es él quien tiene que reconocer el “original” (en el caso de Cabrera Infante más bien los múltiples originales) tras la desfiguración, haciendo uso de las pistas que el narrador le va brindando, a través de alusiones, juegos verbales y visuales, a lo largo de la obra.

La *narración fragmentaria* y las *digresiones*, que para Nelson representan el segundo criterio en su clasificación, también están presentes en los fragmentos observados. Ya he mencionado la fragmentación del cuerpo textual a través de los recursos tipográficos, la cursiva y los paréntesis. Esta vez me gustaría destacar nada más la cantidad de digresiones temáticas en los dos fragmentos cortos. En la conversación de Laura y Mirtila aparecen reflexiones sobre una variedad muy amplia de temas: se habla sobre puertas abiertas y cerradas, concretas y metafóricas, se alude al distanciamiento de Arsenio y Laura en el pasado, se describe con detalle a las dos mujeres preparándose, con alusiones, a través de juegos de palabras, a la pintura de Vermeer y a los bestiarios medievales; se diserta sobre los senos, en concreto y en general, en el espejo del tiempo y en el del tocador, y también sobre el amor para concluir, a la hora de la despedida, con una breve reflexión sobre la construcción del edificio donde la escena tuvo lugar y la falta de la luz en la escalera.

Los desvíos temáticos pueden aparecer en un mismo monólogo –mientras Mirtila se viste, se le ocurre que tiene pocas ocasiones para llevar ciertas prendas por el clima tropical–, a través de interrupciones o, lo que es más frecuente, a través de las reacciones de Arsenio. En los momentos cuando la narración deja lugar a los comentarios de él, se vislumbra con mayor claridad que en vez de diálogo o

conversación, lo que leemos son monólogos paralelos que a veces se entrecruzan o se interfieren. Es también en estos puntos donde se dejan ver las desigualdades culturales e intelectuales entre los interlocutores: ellas, siempre superficiales —él siempre de un humor culto, agudo, autorreferencial—. La mayor diferencia entre el fragmento de *TTT* y “La habanera tú” radica en este mismo punto: en el segundo texto falta el distanciamiento de la mirada culta, mientras las digresiones están presentes en cada línea. Si leemos solo el diálogo sin prestar atención en los paréntesis, tenemos una conversación superficial entre dos mujeres, una casada y con hijos, la otra soltera, que al parecer se conocen desde hace tiempo y en los momentos de encuentro repiten los clichés y formalismos de siempre, sin ningún interés en particular por la vida de la otra. Los textos intercalados entre paréntesis sin embargo llenan de significado estas frases vacías, delatan una historia oculta, latente. La ingenua frase de saludo que aparece en ambos textos, con leves diferencias en la transcripción fonética —“Muchacho dichoso los ojos”, *TTT*, p. 164, “Dichoso los ojo”, *Exorcismos*, p. 42)— en el primer texto parece ser un saludo cordial, mientras en “La habanera tú” la interpretación entre paréntesis (“Tanpesá”) informa de todo lo contrario. Los comentarios entre paréntesis a veces son meros insultos (“Frékka”, “Chumma”), otras veces autorreflexiones sobre la situación pragmática (“Mecogió”, “Sekedó”, “Poffinsola”), y siempre operan con el contraste (“Tesevé mubien – Fo kepette”; “Ketevaiabién – Ketecoja untrén”) y con la exageración de la transcripción que apenas respeta los límites de las palabras. Si en *TTT* en general lo fonético sirve para salpicar el estilo de color local, en este caso cuesta entender las frases, por muy cortas que sean, sin pronunciarlas en voz alta. El imperativo de articular lo escrito convierte el texto en un campo de experimentación y de juego interactivo por parte de sus lectores, que observarán que el juego es elemento imprescindible de la percepción: sin su aportación activa, el texto se mantendrá hermético e impenetrable.

En lo que al tercer criterio de Nelson (*la trama tenue*) se refiere, en *TTT* apenas se halla una trama en el sentido clásico de la palabra: no hay crisis, no hay desenlace, tan solo una coordinación sucesiva (y a veces multiplicación acumulativa) de acontecimientos. El final de la novela —que en parte, sabemos, debe su existencia a las tijeras del censor— no sirve de cierre, más bien como una secuencia de puntos suspensivos: ese “ya no se puede más” de la boca de la mujer loca en el Malecón es como decir “etcétera”, con otras palabras. El criterio acumulativo es válido también para el fragmento que estudiamos: como acabamos de ver, en apenas cinco páginas tenemos una multitud de

temas o planteamientos, a su vez ninguno lo es realmente. ¿De qué se trata? El resumen –que las chicas se visten, que Arsenio conversa con ellas– sería más bien el contexto, la trama es aquella que el lector va armando mentalmente, en este ejercicio lúdico-interactivo, mientras lee las líneas. Y lo mismo ocurre en *Exorcismos*, tanto en el conjunto del libro como en “La habanera tú”. El libro contiene una serie de textos agrupados según tema o género que no constituyen una unidad; hasta en los bloques pertenecientes a una misma secuencia (por ejemplo en “Textos contextos” o en “Minotauromaquia”) la trama propiamente dicha está ausente. El argumento de “La habanera tú” versa alrededor de la vida de las dos mujeres, pero no se dice nada sobre ellas. Hemos mencionado que en *TTT* es más fácil resumir el contexto; en este caso lo que se puede resumir es el pretexto para poder mostrar también la historia oculta, todo aquello que las dos señoras se dirían si no estuvieran limitadas por las reglas sociales de la cordialidad.

El estudio del último criterio –el *elemento cómico omnipresente* que abarca todos los registros– en relación con la obra del autor ha llenado bibliotecas. El humor en Cabrera Infante es un humor intelectual, la agudeza del autor solo es comparable con la de los grandes maestros de la lengua, como es el caso de James Joyce, basado en el juego de palabras que van desde los cultismos más sofisticados hasta los malentendidos más obscenos. Como hemos visto, lo lúdico reside, en parte, en los contrastes: en la oposición de lo culto y lo vulgar, de lo pronunciado y pronunciable *versus* lo indecente y oculto. Veremos en breve que el choteo, forma cubana de la burla, es una aportación no despreciable a los recursos lúdicos; a su vez, a nivel temático, se observarán los mitos y su contraste con las retóricas de la calle. La mitología, desde los principios, ha servido para distinguir a aquellos selectos de una sociedad que son capaces de reconocer e interpretar primero las historias mitológicas propiamente dichas, luego el significado oculto de éstas. En Cabrera Infante a los mitos se añaden también las manifestaciones de la cultura de élite que se mezclan con aquellas de la cultura de masas: alusiones a la música clásica, al jazz, a la literatura en inglés y en francés, a veces también a la pintura se mezclan con el mundo del cine o los cabarets.

En los fragmentos concretos que estudiamos no se menciona explícitamente ningún mito –aunque sí aparecen algunos párrafos antes– pero está implícita esa visión particular que Cabrera Infante tiene sobre la literatura y que expresa en varias obras a



través del mito de Narciso y Eco. Según esto el narrador es como el Narciso mitológico que se contempla en el arroyo (la hoja del libro) y ve, en el otro lado de la hoja, a su imagen simétrica, al lector⁶. Al considerar la literatura como un corpus textual no solo leído sino también pronunciado (leído en voz alta), Narciso, figura metafórica del reflejo visual, se transforma inmediatamente en Eco, representante del reflejo del sonido. En este sentido la copia escrita (imagen) y acto seguido sonora (la voz del lector) de las voces originales de la Habana pueden considerarse como alusión a uno de los mitos predilectos y más utilizados del narrador. Los mitos de Narciso y Eco además son idóneos para ilustrar el choteo, las costumbres conversacionales de Cuba, basadas en las reglas de juego consabidas por todos los participantes: estas repeticiones que a su vez distorsionan el sentido original y se transforman en su propia parodia.

Choteando desde otras islas

El choteo es “rasgo definidor de la sátira en el imaginario cubano” (Valdés-Zamora 54)⁷ y parece verdad que para hablar de un rasgo tan íntimamente cercano como la identidad nacional hay que ir lejos y verla desde cierta perspectiva. El mismo Jorge Mañach, inventor del término “choteo” se va de Cuba tres veces —en 1935, en 1952 y en 1961—, enseña en diferentes universidades norteamericanas y muere en Puerto Rico; Cabrera Infante, sin duda uno de los choteadores más relevantes, igualmente observa su isla natal desde otra isla en otro continente y muere en Londres en 2005, sin regresar antes a Cuba. Lo mismo ocurre con otros tantos escritores antes y después, una parte muy significativa de la literatura hispanoamericana se escribe fuera del continente, basta pensar en las novelas de Alberto Blest Gana escritas desde París, en Miguel Ángel

⁶ La alusión aparece en casi todos los libros de Cabrera Infante, de manera directa e indirecta. En *TTT* el nombre del mismo Arsenio Cué se transcribe por Narciso Cué (en “Bachata”) y a Alex Bayer también se alude como un “Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación” (*TTT* 89); en *Exorcismos* aparece, entre otros textos, en “Consecuencias del amor de Narciso por Eco”, en “Acerca del eco”, en “La voz detrás de la voz”, en “Autorretrato”.

⁷ A. Valdés-Zamora (2008). Una lectura de la sátira en Cuba: *Indagación del choteo* de Jorge Mañach. *América. Cahiers du CRICCAL*, 37, 53–62. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1812

Asturias—cuya parodia, como lo hemos mencionado antes, es la primera obra publicada de Cabrera Infante— o en muchos autores del boom⁸.

De aquí se deriva otra cuestión que plantearé solo de paso: la relación entre la distancia desde la que se narra una historia y el afán mimético en la narración propiamente dicha. A la hora de escribir sobre una característica genérica, el que escribe, sintetiza —y para la síntesis conviene tener distancia para acentuar los rasgos comunes y no perderse en los detalles. A su vez, la sátira precisa de los pormenores, ya que opera aumentando las mínimas irregularidades; por lo tanto, requiere observación minuciosa que exige una atención opuesta a la anteriormente descrita. La comparación de las fechas de génesis de los dos ejemplos estudiados puede corroborar la hipótesis: *Vista del amanecer en el trópico*, la primera versión de lo que sería tras varias reescrituras *TTT*, se redacta en la primera mitad de los años sesenta, apenas el narrador deja la isla⁹. Hasta la publicación de *Exorcismos* pasan casi diez años, la distancia —y tal vez el afán sintetizador— es mayor. Aun así, en ambos casos está presente la nostalgia y la voluntad de recrear el pasado; la cita de Lewis Carroll que leemos al principio de *TTT* ilustra de una forma muy bella este afán imposible: “y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada” (*TTT* 11).

Néstor Almendros en una carta alude a esta dicotomía como fuente inspiradora de la buena literatura —y de la ficción entendida como juego—, cuando dice:

¿No será la gran literatura el arte de la nostalgia? ¿Es casual que tantas grandes obras hayan sido escritas en el exilio, en la cárcel, o mucho después que las cosas han dejado de existir? Porque esto, además, proporciona al escritor una gran ventaja: trabaja con materiales reales, verdaderos, pero puede modificarlos,

⁸ Valdés-Zamora en su análisis sobre el ensayo de Mañach menciona una serie de autores en el exilio, en los que el choteo ejerció una influencia decisiva: uno de ellos es precisamente Guillermo Cabrera Infante y su *TTT*, otro es Reinaldo Arenas, pero también menciona a Enrico del Risco y Ramón Fernández Larrea (60–61).

⁹ En los años de la génesis de *Vista del amanecer en el trópico* Cabrera Infante trabaja de agregado cultural en Bruselas. En 1965, por la muerte de su madre, tiene que regresar a Cuba de donde logra salir a duras penas y con la ayuda de amigos y familiares. A partir de esa fecha vive en Madrid y Barcelona para establecerse definitivamente en otra isla, el Reino Unido. Algunos textos de *Exorcismos* se escriben en Bruselas, otros ya en el exilio.



alterarlos, cambiarlos impunemente de acuerdo con las necesidades literarias. ¿Quién podrá probar lo contrario si la cosa no existe ya?¹⁰.

La cita –y sobre todo la última frase de la misma–, en cierta medida, comparte características del choteo al hacer uso del cliché de que la literatura es confabulación y el escritor es libre de decir lo que quiere. Si el modelo de la mimesis ya no existe más, el lector deja de tener motivo para la queja. Un poco antes sin embargo se describe *TTT* como fiel documento de la época y se alude a la sátira como una manera posible y acertada de la representación testimonial:

Ya nos podemos morir todos –los de nuestra generación en La Habana–, quiero decir que nos podemos morir con cierta consolación: aquellos días no se habrán perdido totalmente, no habrán pasado en vano. Tu libro los recoge *fielmente* y aún los sobrepasa convirtiendo gentes y lugares *en puro mito*¹¹.

La literatura como transformación lúdica, a su vez como testimonio fiel y generador de mitos resalta la paradoja que tal vez no sea solo característica del narrador, sino también del modelo, es decir, de La Habana de los años 50. La novela de Cabrera Infante podrá denominarse entonces realista, *ma non troppo*, tomando ciertas libertades y siendo su modelo el recuerdo de aquella realidad.

Audio y vídeo o las huellas del mito de Narciso y Eco

Cabrera Infante, hemos visto, recurre a la mitología para aprovechar el contraste entre lo culto y lo vulgar; a su vez, como lo afirma Néstor Almendros, convierte las historias cotidianas de La Habana *en puro mito*, por derecho propio. Antes hemos comentado que el autor hace uso con frecuencia de la historia de Narciso y Eco para hablar de la naturaleza de la creación literaria: los dos personajes mitológicos representan y personifican una mimesis malograda por imperfecta y el reiterado y aferrado

¹⁰ Cfr. D. Gras Miravet (2013). Introducción. En *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (pág. 22) Verbum.

¹¹ Cfr. D. Gras Miravet (2013). Introducción. En *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (pág. 22) Verbum. La cursiva es mía.

imperativo de seguir jugando e intentando (re)crear; por otra parte ilustran la vertiente visual y auditiva de las narraciones. Ocurre precisamente esto en *Exorcismos* en comparación con la gran novela, *TTT*: en *Exorcismos* aparecen secuencias humorísticas ya conocidas de *TTT*, pero la relación es aquella que encontramos entre una fotografía y una película (narración visual). Lo que en *TTT* aparece diseñado para la “gran pantalla” –el juego disfrazado de narración, anécdota de amplio desarrollo–, en *Exorcismos* adapta el formato fotográfico: se trata de los mismos temas, semejantes recursos, pero en miniatura. Vamos, entonces, de la anécdota al chiste.

Observemos ahora cómo funciona la cámara, qué y cómo se ve, cómo se capta lo pronunciado en ambos casos, para poder estudiar el mecanismo lúdico-humorístico. El fragmento elegido de *TTT* empieza con la misma idea del recuerdo que encabeza la novela; la cita tomada de Lewis Carroll resuena a modo de eco en estas frases:

Recuerdo ahora cuando la puerta de la nueva casa de Livia se abre (...), recuerdo la indiferencia continuada en las ocasiones que la llamé, que vine a buscarla, que fui a verla a la televisión y la lejanía afectiva en que acabó nuestra relación, donde el *Quiay* y el *Hola* y el *Taluego* sustituyeron todas las anteriores expresiones de calor, de afecto– ¿de amor? *Muchacho dichoso los ojos* dijo Livia *Mirtila mira quien esta aquí* hablando hacia los cuartos (...) (pp. 164–165).

El párrafo empieza con la repetición del verbo “recuerdo” y los recuerdos del narrador se constituyen de fragmentos de frases, de sonidos que se transcribirán fonéticamente tal como se anticipa en “Advertencia”. En este fragmento se juega con el contraste entre el tono casi poético del narrador y la expresión vulgar, simple de las dos mujeres que a su vez se presentan como el objeto del deseo. La multiplicación y el eco está presente no solo en la duplicación de la voz que narra sino en los espacios descritos también. El recuerdo empieza con una puerta abierta (“Recuerdo ahora cuando la puerta de la nueva casa de Livia se abre, otra puerta se cierra”, p. 164) y tras esta puerta se abren y se cierran otras tantas puertas del pasado y del presente, reales y metafóricas. Acto seguido el narrador, siguiendo las huellas de Livia llega al espejo-tocador (p. 165) en el que la mujer, al pintarse los labios, se transforma en su propia caricatura a través de las comparaciones con Vermeer quien, a su vez, pintó otros tantos labios tiempo atrás. Se multiplica y se distorsiona el nombre de Mirtila (“y



apareció Mircea Eliade, Mirta Secades, Mirtila a secas para usted”) quien surge, como Venus, de debajo de las aguas de la ducha (y los concedores de la obra de Cabrera Infante pueden pensar en aquella otra historia en la que se narra el nacimiento de Caín, su propio seudónimo, de igual manera, duchándose)¹², se repiten las puertas abiertas en distintos niveles, siendo todo un complejo juego de espejismos (“y volvió al baño sin cerrar la puerta”; “no cerró la bata”), dejando entrever cuerpos femeninos, en diferentes escalas. La consiguiente búsqueda de Mirtila en distintos lugares (“en el closet/tocador/botiquín de baño/maletas por el suelo closet de la sala/cocina/refrigerador”) multiplica los espacios y comparte características del ya mencionado choteo. Armando Valdés-Zamora destaca que para Jorge Mañach “el choteo es una actitud psíquica, un rasgo del carácter y un «hábito de irrespetuosidad» que se explicita a través de la burla y que persigue como objetivo oponerse a todo orden, jerarquía, autoridad o poder” (p. 55). Esta oposición, por supuesto, puede interpretarse como juego, un acuerdo común de traspasar las reglas sociales y pragmáticas, y es el caso de la parodia y la autorreferencia también, ambas presentes tanto en el choteo como en el fragmento analizado.

En lo que al nivel lingüístico se refiere, el contraste entre las dos voces (la de las mujeres y la del narrador) crea un contrapunto, produciendo una espera tensa por parte del lector. A la altiva vulgaridad de Mirtila (“es que una mujer elegante le hace falta lucir su vestuario”, *TTT*, p. 166), según las reglas de este juego verbal, tienen que llegar y efectivamente llegan las constataciones silenciosas del narrador (“Medieval pensé yo”). Este juego de oposiciones se observa en “La habanera tú” también –aunque en su caso no se trata de dos registros estilísticos diferentes sino de una voz pronunciada y otra callada– y el juego, en este caso, está diseñado exclusivamente hacia fuera, dirigido al lector del libro. Las participantes de la conversación solo pueden intuir la falta de sinceridad de las frases de su interlocutora, pero en la situación conversacional misma el estrato de lo callado no constituye una fuente de humor. El narrador entonces, traspasando niveles diegéticos, juega con el lector, su pareja simétrica, con el que se contemplan a través del espejo de la hoja del libro.

¹² Véase la historia en “Retrato de un crítico cuando Caín”, en *Un oficio del siglo XX*.

La misma construcción antagónica aparece en el párrafo dedicado a los senos femeninos –y el crítico, desde su perspectiva actual, no puede no considerar cómica la palabra “seno”, sabiéndola palabra predilecta del censor franquista de Cabrera Infante, equivalente a los puntos suspensivos, con los que sustituyó “tetas”¹³– que empieza con una sintaxis y construcción muy parecida a la descripción del pelo del narrador en “Autorretrato”, uno de los primeros textos de *Exorcismos*. En *TTT* leemos lo siguiente:

¿Puedo hablar de los senos? Los veía de perfil y reflejados en el espejo. Una noche fueron grandes, casi listos a saltar sobre la barrera del pudor y el escote, y jóvenes, ahora eran flácidos, largos y terminados en una punta oscura, morada y ancha (*TTT*, p. 166)¹⁴.

La multiplicación en este caso es de naturaleza eminentemente visual y se presenta en varios niveles. Mirtila es una imagen reflejada de Livia –al final del párrafo Livia se queja de lo presumida que es Mirtila y añade: “después que yo la inventé” (p. 168)–, sus movimientos se parecen, su modo de hablar es idéntico, como si fueran imágenes simétricas en el espejo. Cuando el narrador pasa a hablar sobre los senos, los presenta primero en el espejo del tocador y de perfil, por lo que parece que la pareja simétrica del seno visto de perfil no es el otro, oculto, sino su imagen reflejada. Acto seguido aparece el tema de Lewis Carroll, el recuerdo, y los senos siguen duplicándose, esta vez por las imágenes guardadas en la memoria: “Los senos de Livia, el momento que los vi,

¹³ Véase con más detalle en “Mi querido censor”, pasaje añadido en la edición de Alfaguara de 2017 que dice así: “mi censor tenía una magnífica obsesión. ¿o eran dos obsesiones de una misma zona carnal? Cada vez que yo ponía tetas, palabra aceptada por la academia y su diccionario («pezón del pecho»), mi obseso censor la eliminaba y ponía senos, con lo que daba sinusitis a mis hembras turgentes. A veces, cuando las tetas eran prominentes o deletéreas a un personaje, las sustituía por puntos suspensivos. Las tetas originales (y a veces virginales) se hacían alarde tipográfico, los puntos suspensivos convertidos en suspenso. ¿Ve usted los pezones del pecho debajo de esos puntos? ¿Los ve? No los ve. Las tetas a la linterna. En su sana obsesión el censor llegó a suprimir pasajes enteros en un bosque carnal y en una ocasión fueron veinte líneas seguidas que ahora hacían del párrafo un escándalo narrativo. ¿De qué constaría la porción? *J'écoute*. De tetas, ¿de qué iba a ir? La censura se hizo cesura, cirugía nada estética. Es tetica” *TTT*, 2017, p. 7.

¹⁴ En “Autorretrato” la base de la descripción es igualmente una imagen observada en el espejo; tras la descripción múltiple, desde varias perspectivas (aparte del espejo, también aérea) se presenta el objeto del estudio en el espejo del tiempo, comparando *antes* y *ahora*: “finalmente o inicialmente tal vez para los ángeles o los aviadores pelo lacio largo y negro otrora que ya comienza a hacerse escaso a la izquierda de la vida y derecha del espejo y gris por todas partes ayudado por el tiempo” (*Exorcismos*, p. 23).



también habían cambiado, no para mejorar y no los quise mirar de nuevo para guardar el buen/mal recuerdo que siempre tengo de ellos” (*TTT*, p. 166).

La historia en este punto deja vislumbrar su intertexto, el mito de Narciso: la condena de Narciso es que se enamorará, pero su amor no puede ser consumado. En nuestro caso el objeto del deseo ya no es la mujer real, con los senos al descubierto, sino aquella imagen intangible, reflejada en el arroyo del pasado, sobre la que el narrador hace un comentario irónico, utilizando otro intertexto, esta vez bíblico: “es mejor perder el paraíso por una manzana roja y engañosa que por el fruto del saber seco, cierto” (p. 166).

En “La habanera tú”, hemos visto, faltan los detalles referentes al aspecto físico y queda nada más la voz de las dos mujeres, igualmente simétricas. En vez del Narciso que se contempla en espejos diversos, en *Exorcismos* tenemos el Eco, la simetría auditiva. Las variadas formas del juego verbal, la libertad, la improvisación y el hedonismo tropical a su vez apuntan al choteo: si en *TTT* estas características aparecían principalmente a nivel del argumento y del lenguaje, en *Exorcismos* la irreverencia y la improvisación se presentan en la actitud del escritor frente a su objeto (parodia en múltiples niveles).

En lo que a la cuestión de la extensión se refiere, en el “Prólogo” a *El jardín de los senderos que se bifurcan* Jorge Luis Borges aboga por las soluciones cortas:

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (...) Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (*OCI*, p. 429).

No sabemos si Cabrera Infante conocía el método borgiano, de todas formas parece haber optado por experimentar todas las posibilidades de la extensión: al ganar en 1964 el premio Biblioteca Breve con *Vista del amanecer en el trópico*, el punto de partida fue un tomo de extensión relativamente modesta. Tras la reiterada insistencia de su censor retomó el texto y le añadió unas trescientas páginas que resultaría en *Tres tristes*

*tigres*¹⁵. *Exorcismos* es como la versión de *TTT* revisada y reescrita según los mismos conceptos de Borges: un resumen, a veces comentario, también una parodia. Si *TTT* es una película, *Exorcismos* es una fotografía tomada de la misma. Si *TTT* es el libro imaginario o recordado, *Exorcismos* sería una reseña escrita sobre ella. Los dos fragmentos observados son prueba de ello.

Referencias

- Borges, J. L. (1988). Fray Luis de León. En *Biblioteca personal (prólogos)* (págs. 47–48). Emecé.
- Broichhagen, V. (2008). El humor triste de Guillermo Cabrera Infante. *América. Cahiers du CRICCAL*, 38, 45-52.
- Cabrera Infante, G. (2017). Lo que este libro debe al censor. En *Tres tristes tigres* (págs. 5-6). Alfaguara.
- Cabrera Infante, G. (2011). *Tres tristes tigres*. Seix Barral (Original publicado en 1967).
- Cabrera Infante, G. (2002). *Exorcismos de e Gras Miravet sti(I)lo*. Suma de Letras (Original publicado en 1976).
- Gras Miravet, D. (2013). *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*. Verbum.
- Nelson, A. L. (1983). *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*. Juan de la Cuesta.
- Souza, R. D. (1996). *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*. University of Texas Press.
- Valdés-Zamora, A. (2008). Una lectura de la sátira en Cuba: Indagación del choteo de Jorge Mañach. *América. Cahiers du CRICCAL*, 37, 53–62. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1812

¹⁵ El escritor recuerda con detalle el proceso de la reescritura en “Lo que este libro debe al censor” de la edición de Alfaguara, 2017, 5–6.