

14
123

GUILLERMO CABRERA INFANTE:

AMOR CON HUMOR SE PAGA



Enrique Héctor González Contreras

FACULTAD DE ECONOMÍA Y LETRAS
CARRERA DE CIENCIAS EMPRESARIALES



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

SUMARIO

Introducción	<u>1</u>
Capítulo I: Humor y Revolución	<u>10</u>
Capítulo II: Humor y Brevedad	<u>20</u>
Capítulo III: Humor y Habana	<u>27</u>
Capítulo IV: Humor e Hipérbole	<u>35</u>
Capítulo V: Humor y Música	<u>42</u>
Capítulo VI: Humor e Identidad	<u>55</u>
Capítulo VII: Humor y Cinematografía	<u>74</u>
Capítulo VIII: Humor y Lengua	<u>87</u>
Capítulo IX: Humor y Mitoginia	<u>101</u>
Capítulo X: Humor y Juegos	<u>112</u>
Capítulo XI: Humor y Eros	<u>122</u>
Las mil y una notas	<u>136</u>
Bibliografía directa	<u>142</u>
Bibliografía indirecta	<u>146</u>

FE DE EPIGRAFES

- Siempre estoy broneando. Tú sabes, mecanismos de defensa.
-¿Y por qué no bromeas sexualmente conmigo?
-Eh... Hay cosas sobre las que no se bromea.

WOODY ALLEN, El Dormilón

Más que una hermenéutica de la literatura, se impone una crónica

SUSAN SONTAG, Contra la interpretación

Los epígrafes
suelen ser
mejores que los textos.
Sólo que tampoco originales.

FRANCISCO CERVANTES, "El apogeo
de los epígrafes"

INTRODUCCION

La única crítica posible de la literatura es la crítica literaria

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Dentro de la literatura hispanoamericana actual —hija pródiga, en muchos casos, de la fiesta y bacanal del Boom y sus secuaces (los editores), y en otros mero apéndice de una producción idéntica a sí misma desde hace varias décadas— es hasta cierto punto síntoma inequívoco de buena salud encontrarse con que lo que se creía un oboe más en el concierto de la complicidad, la sinfonía inconclusa de un mercado con intereses bien comprendidos por todos sus miembros (el de la literatura más o menos experimental y tímida—mente novedosa que no puede traicionar a la caduca y mal maqui—llada morbosidad lectora de su público y sus mecenas), no es sino una partitura felizmente desacompañada y lúcida que transforma la abusiva monotonía del conjunto para traducirla en energía autónoma en busca de una tradición más auténtica que necesariamente rebasa los burdos, absurdos límites de un continente, una época o una inverosímil glotonería libresca a estas alturas bastante localizada.

Por fortuna existió y existe una literatura festiva que, si remonta sus fuentes al origen mismo del sentido del humor y de la debilidad humana por el convite y la paranoia sensual, no se agota ni en El Satiricón ni en Quevedo, ni en Rabelais ni en La lozana andaluza, por citar obras y autores de primer orden dentro de la nutrida corriente de la comicidad y el ludibrio libresco.

Borboteando en el manejo de agua de las intenciones que derivaron en la escritura de este trabajo, se encuentra la de mostrar cómo en el momento y en la situación más conmovedoramente solemne de nuestra literatura americana (si a partir de las justas reflexiones de Borges puede hablarse todavía de Latinoamérica como unidad sin esconder debajo un móvil indefectiblemente ideológico) surge, más de las entretelas de un espíritu de desenfado universal que despierta a cada tanto —sin posibilidad de exacta ubicación— en cualquier lugar del mundo, que de la generación literaria y el momento histórico previamente calculados por esos ingenieros de distancias sociales en que se han convertido ciertos críticos, surge, sí, un escritor que sabe morarse de los ánimos cariacontecidos y los ceños averiados por la arrugada reflexión y sus sesudas líneas en la frente; un espíritu, una actitud que, sin posibilidad de desentenderse de su entorno sociopolítico —que por otro lado se encargó ya oportunamente de censurar su obra, meter en prisión al autor y finalmente exiliarlo con el disfraz diplomático al uso—, encontró la fórmula perfecta para exorcizar sus excesos por medio del humor y la palabra; un minero del lenguaje que entiende de buceos lingüísticos a pesar (o quizá por ello mismo) de no tener doctorado en lingüística por Yale; un equilibrista de la escritura que sabe hacerla mantener la debida correspondencia entre la palabra profética del poeta, la simpatía del clown y el trabajo arquitectónico del narrador —con sus precisas dosis de historia e invención, de ficción y registro testimonial, de seducción y violación de la palabra.

No es de tomarse como una valoración absoluta o un juicio de calidad de la obra literaria —en la que, ulteriormente, todo tipo de ingredientes se multiplican e interrelacionan—, pero no hay duda de que si algo distingue a Cabrera Infante de (para usar la convención) los-demás-escritores-de-su-generación es que se trata de un narrador inteligente, y que esa inteligencia está de manifiesto en cada párrafo, de esquina a esquina en esa laboriosa página-ring en cuyo interior combaten amorosamente el humor y la minuciosidad, la literatura y la divertida aceptación/negación del mundo que ella misma promueve cuando está hecha por un

escritor, un profesional de la palabra, y no por la mano anónima de las iglesias, los clanes o las ideologías políticas. En cualquier caso, la misma fidelidad a esa inteligencia constantemente desbordada y derramada en la página establece de entrada la cuota que todo lector de Cabrera sabe que debe pagar apenas abra el libro: despeñarse sin la menor oposición, vale decir casi devotamente, en las innumerables trampas y arenas movedizas que el autor ha colocado a cada paso: forma peculiar de iluminar nuestra ceguera, la ceguera del que ingresa, inocentemente y por vez primera, a las oscuras habitaciones de un delirio afrodisíaco: la fiesta verbal del amor y del lenguaje.

La respuesta que toda obra literaria ofrece a su lector (aunque a veces se convierta en su contrario, su complementario: la pregunta) es, en el caso presente, las respuestas. Como en Don Quijote o en Tristram Shandy, de cada obra de Guillermo Cabrera Infante pueden desprenderse lecturas de diversa índole pero siempre anegadas por las agudas aguas de la comicidad, se trate ya de pequeñas piezas narrativas, de ensayos —en los que G.C.I. se revela como un extraordinario conocedor del cine y la música— o de novelas de más altos vuelos: el autor, el lenguaje y los propios personajes encarnan una visión del mundo de visos invariablemente lúdicos y, en esa medida, sólo vertebrables por el hilo formal del humor que los recorre.

Si alguna, la proposición más inmediata (omnipresente) que guía los pasos de la comicidad cabreriana es la que intenta devolver al amor su carácter de juego ritual —que a veces sólo deviene amarga broma— para entrar con frecuencia en simbiosis e intercambio genético con él. La literatura resulta entonces la mejor metáfora de un acto al mismo tiempo humilde y soberbio, grotesco y divertido, renovador y extenuante como el acto amoroso. Es por esto que las diez posibilidades del humor que se analizan en el texto presente intentan al final articularse, diversamente vertidas (divertidas), en un capítulo donde se tratará de establecer algún tipo de conclusiones en torno a la conexión

íntima de esas dos cosmovisiones: la del amor y la del humor.

La clasificación de los temas y su ordenación en el texto obedecen a dos distintas, si bien complementarias perspectivas: el humor en relación con el mundo externo y con el mundo interno del autor. Se ha querido sugerir la mutua permeabilidad, la indudable retroalimentación de ambas dejando los capítulos nones para la primera y los pares para la segunda (cinco en cada caso), de tal modo que la lectura misma vincule esta alternancia.

Entre aquellos aspectos externos que participan del (y dan lugar al) espíritu desenfadado del escritor ocupan un lugar relevante: su país, más precisamente, la historia y la capital de su país (¡Cuba); la mujer y todo lo que ella y en ella se representa; otras disciplinas artísticas, dos de ellas sobre todo: la música y el cine.

La revolución cubana, con su secuela de abusos del poder, de traiciones virtuosas, de verdadera galería de instituciones humanas —el destino de todo héroe entronizado—, de luchas intestinas y arduos inefables en la casta militar gobernante (que, por otro lado, no parecen ser exclusivos de la época revolucionaria de la isla), es el justo marco de la labor literaria de Cabrera Infante que, si antes de 1959 ya había publicado buen número de cuentos que alcanzaron alguna difusión —a tal grado que uno de ellos, la "Balada de plomo y yerro", fue prohibido por la censura batistiana en virtud de que implicaba una drástica profanación de la moral neo-colonial de la Cuba de los cincuenta: contenía english profanities—, así como el grueso de su crítica cinematográfica, deviene el virtuoso de la lengua que hoy conocemos en la década inmediatamente posterior al triunfo castrista. Por ello se ha creído oportuno empezar, justamente, con el capítulo intitulado "Humor y Revolución".

Muy ligado al anterior, el conjunto de notas que constituyen "Humor y Habana" intenta rastrear en la obra la importancia de esta ciudad que es La Meca de los recuerdos y la cubanidad del autor. La situación geográfica, las vicisitudes históricas por las que ha pasado, la idiosincracia de sus habitantes, en

fin, aquello que del entorno urbano permanece en la broma lúcida de G.C.I. ocupará el tercer espacio de este trabajo.

Se ha señalado antes que, además del novelista, se conjugan en Cabrera un melómano visceral —como en todo buen cubano— y un espléndido crítico del séptimo arte. Sus humoradas exegeticas con respecto a este último punto se tratarán, inevitablemente, en la séptima parte de este texto. Acerca de la música no hay, hasta ahora, un libro monográfico preparado ex-profeso por el escritor como en el caso de los volúmenes que recogen sus artículos cinematográficos, aunque existen, sí, variadas muestras y repasos de erudición musical en sus novelas y cuentos (sabiduría opuesta absolutamente a la de la narrativa carpenteriana en virtud del tono decididamente catedralicio y apabullante de esta última) y en algunos artículos memorables. Será tema, de cualquier forma, de la quinta sección.

El último, noveno capítulo de los aspectos externos que interesan al humor del novelista reviste atención especial ya que no sólo prepara algunas de las conclusiones del ensayo final sino que además ocupa en la narrativa cabrerainfantesa —como en el mundo de cualquier infante— lugar principalísimo: la figura femenina. Si es dable apurar la reflexión (algo que es conveniente cuando se sospecha de indigestión cognoscitiva por demasiado masticar el bolo alimenticio de un problema menos difícil de lo que se creía al primer lengüetazo) habrá que decir que las más divertidas formas del tratamiento literario de la mujer terminan siendo, en último análisis y mal que le pese al feminismo, variables de la constante misógina. Catulo, Quevedo, Henry Miller —por citar tres ejemplos tan distantes en el tiempo y la mentalidad como cercanos si se trata de enumerar artistas del lenguaje— coincidirían con Cabrera Infante y su visión de la mujer como una entidad enigmática, inefable y contradictoria en tal medida que, consecuentemente, puede ser homenajeada y vituperada a la vez, se la puede considerar lo mismo objeto erótico que sujeto amoroso ya que su misma naturaleza inasible carece de imagen en el espejo del lenguaje: acaso únicamente se la pueda rozar con el pétalo de la broma. En "Humor y misoginia" tratará de explorarse la rela-

ción entre el desprecio real y metafórico, la enorme admiración enamorada y toda una gama de sentimientos encontrados que despierta la mujer en el ánimo y el humor de la escritura cabreriana.

En la otra orilla, las secciones pares: lo que puede nombrarse como las peculiaridades intrínsecas, las diversas actitudes que adopta un humor. Si en los capítulos nones se asiste a las consecuencias externas de los risueños hachazos de la prosa de G.C.I. (la cara visible de su luna lúdica), aquí se intentará atender a sus causas y conductas crípticas, al modus operandi que secciona al iceberg de los prodigios verbales.

Es frecuente encontrar en Cabrera Infante, sobre todo en las viñetas de Vista del amanecer en el trópico y de Así en la paz como en la guerra, lo mismo que en los juegos de Exorcismos de esti(1)0, una prosa hemingwayana de frases cortadas a rajatabla, a pequeños intervalos de punto y seguido. Oraciones inmediatas y breves, fugaces como los textos igualmente cortos de que provienen. Quizá la eficacia de este humor resida en que su inesperada rapidez es las más de las veces demoledora. En "Humor y brevedad" se dedica cierto número (acaso consecuentemente reducido) de páginas al análisis de las propiedades de sorpresa, concisión y veloz contundencia del ingenio infantilano, el cual, en ocasiones, se transforma en su contrario: el humor desmesurado, inverosímilmente exuberante de un lenguaje que se extrapola tanto en el aspecto semántico como en el fónico. Su prosa aún aquí a su lúdica lucidez, a su lubricidad lubricante de los maxilares más rectilíneos, una intensa y desafiante sinrazón. El carácter desbordado de algunas páginas, donde la diversión deviene marea de olas gigantescas para ahogar de risa al lector, da pie al capítulo cuarto: "Humor e hipérbole".

Los trabajos finales de la sección par (capítulos sexto, octavo y décimo) se resuelven de una manera a la vez conjunta e independiente. En "Humor e identidad" se destaca en el autor cierta propensión al humor negro surrealista (Antonin Artaud sa-

cando de los escombros de una ciudad en ruinas el cadáver de un hombre con una flauta soprano clavada en el lugar del pene), a la diversión pura de la comicidad per se, autónoma, suficiente en sí misma (Groucho Marx riéndose de la risa que le provoca reírse de sus propias bromas) y, en general, todo el conjunto de herencias de la tradición herética humorística que permanecen en la génesis del ingenio cabreriano, en un ensayo que parece pretenderlo todo menos ser exhaustivo: el repaso de influencias, el modo en que éstas dejan de serlo para incorporarse al universo propio de un autor, nunca puede ser concluyente.

"Humor y lengua", se debe aclarar, no refiere la práctica del sexo oral en los barrios de La Habana Vieja sino ese mecanismo lingüístico, típicamente infantil, que convierte a las palabras en pequeños fragmentos de plastilina moldeables y modelables según sus nece(s)idades semánticas y/o rítmicas: la palabra cobrando realidad propia, convirtiéndose en protagonista de la comedia cabreriana.

Estos dos últimos aspectos, como se ha sugerido líneas arriba, forman unidad con el décimo capítulo, donde repercuten directamente en el tratamiento de la interacción misma del humor y la literatura: su naturaleza de recreación lúdica. "Humor y juego" intenta certificar en el novelista cubano lo que Cortázar se propuso en Historias de cronopios y de famas: llamar la atención del lector a esa grave ocupación que es jugar, que en el autor de Tres tristes tigres se transforma en aguda diversión, enjundioso ejercicio del intelecto. Junto con todos los demás, el capítulo décimo apunta hacia el ensayo oncenso y último, donde se utilizan como apoyo algunas de las observaciones particulares de los otros diez.

Antes de pasar a otro asunto, una consideración final: aunque sea posible una lectura independiente de cada uno de los trabajos aquí esbozados, cuyas proposiciones, limitantes y extensión son muy diversas, siempre una hipótesis central guiará la mayoría de sus señalamientos: la capacidad del humor para dar cuerpo a una actitud vital (el amor) y a una actividad espiritual y profesional: la literatura.

En el epígrafe que encabeza esta introducción se oye decir a Cabrera Infante que sólo la crítica literaria tiene posibilidad de analizar al objeto literario, tautología que, bien mirada, reviste un saludable rescate del texto artístico, una reconsideración a propósito de la necesaria conciliación del lenguaje de la crítica y el de la literatura misma. Esto es: un método analítico que no se desentienda de las valiosas aportaciones de los enfoques críticos de los otros métodos (el análisis formal, sociológico o psicológico de la obra), pero que tampoco pierda de vista el encuentro directo y placentero con el objeto artístico, que sepa revitalizarlo y contribuir a lo que llama Rolana Bartnes la "práctica confortable de la lectura"¹.

A lo largo de este estudio se seguirá en lo posible un eclecticismo metodológico que, deliberadamente, hará escasas concesiones a exigencias exegéticas y de investigación tales como una terminología hermenéutica abusiva (de esas que no hacen sino llevar más agua incomprensible al molino del aburrimiento del lector) o un aparato erudito sofocante. Con frecuencia una metáfora, una imagen, una sencilla ocurrencia dicen, sugieren más que una lista pormenorizada de actancias y secuencias.

No como el apogeo del ingenio literario contemporáneo en la literatura hispanoamericana pero sí como una genuina y reconocible reconciliación de la literatura con una de sus finalidades primigenias (la de divertir) es que aquí se concibe la obra de Cabrera Infante. Si bien es cierto que hubo siempre en la creación literaria en lengua española quienes, de una u otra forma, abordaron sus temas desde una perspectiva humorística, lo es también que la crítica —o aun los propios autores— tuvo en mejor aprecio el aspecto serio de su obra que aquél que estaba destinado solamente al movimiento de las mandíbulas. La separación es, en sí misma, discriminatoria de la enorme capacidad humorística de nuestra lengua y enaltecedora de la propiedad pretendidamente edificante del arte: el viejo problema brechtiano. En este momento no sería de ninguna forma novedosa una reivindicación del pla-

cer del texto literario, aunque sí necesaria para devolver a la lectura-en-libertad el terreno perdido en el ámbito de la crítica profesional, en ocasiones demasiado minuciosa y asfixiante como para poder percibir, por decirlo así, la respiración natural de una obra. En el caso preciso de Cabrera Infante, todo análisis debe volverse, como lo quiere Barthes, un diálogo de textos más que la aplicación inflexible de un método determinado, hacer del ensayo ese "género ambiguo donde la escritura disputa con el análisis"? Un saludable vistazo a la literatura de un incorregible fanático del gozo, un practicante del placer de las palabras, ofrece la oportunidad inmejorable de que el lector se solace con las virtudes lúdicas y sensuales de su propia lengua y de ese lenguaje universal común a todos los espíritus ajenos a la solemnidad, la ocasión de devenir Infante y reír un poco con la obra de este reivindicador del conde don Humor.

CAPITULO I

HUMOR Y REVOLUCION: LA HISTORIA ESTA DE FIESTA

El nuevo orden es el orden viejo;
el mismo desorden

GUILLERMO CABRERA INFANTE

¿Una actitud frente a la Revolución? ¿Puede exigirse tal despropósito a una obra consagrada por entero al lenguaje, a la profana devoción de la escritura misma? Humor, en todo caso humor, placer de las palabras ajeno a cualquier vinculación estricta o restringidamente política. Disidencia diletante. Repetidas veces ha dicho explícitamente G.C.I. que un escritor no es un misionero; su única obligación es la de escribir bien, lo mejor posible. Y, en su caso particular, ser consecuente con el sentido del humor que ha sido el aspecto más evidente de su trabajo literario.

Cuando, a propósito de comentarios fugaces en torno a Vista del amanecer en el trópico, Margarita Pinto interroga al autor sobre su escéptica postura con respecto a la vida política cubana, ya que "a pesar de la Revolución no da ninguna salida"¹, la respuesta de Cabrera es casi previsible: "Realmente yo no puedo dar salidas. Soy escritor, no portero"². Lo que parece una evasión más o menos ingeniosa tiene que ver, precisamente, con la congruencia lúdica de una obra y un oficio para los que el juego, la ironía, la broma no son válvulas de fuga sino, muy al contrario, una responsabilidad ejercida mediante la escritura, que es asimismo su objetivo inmediato.

No hay duda de que un estilo tan peculiar, de un modo u otro, tiene un vínculo histórico irrenunciable con el entorno y la circunstancia más inmediatos, pero habrá que tener el cuidado

suficiente de no apurar una conclusión comprometedora a este respecto. Por cierto que la obra toda de G.C.I. responde, temática y aun formalmente, a una atmósfera particularmente violenta vivida por el autor en los inicios de su formación literaria: la Cuba de los cincuenta. A ello se debe quizá el estilo hemingwayano de su primera producción, pleno de frases cortas yuxtapuestas, sin ese remanso de fluidez estilística que significan los nexos y frases coordinantes, como lo demuestra la siguiente cláusula de una de sus más conocidas viñetas:³

El auto frena junto a la salida de la calle Egido. Baja un hombre. Baja otro hombre, otro y otro más. Los guardias de la puerta retroceden. El primer hombre cae. Muerto. El segundo hombre es herido. Pierde los espejuelos. Las balas vienen de detrás. En el café de la esquina hay unos soldados y dos marineros disparando...

La violencia es un gesto cotidiano: el poder el trofeo de su siglo. En Vista del amanecer en el trópico, obra en la que Cabrera hace un ajuste de cuentas cronológico al devenir abrupto de su país, se reproduce con la fecunda fidelidad de la ficción la historia interna de la Historia: la historia de las costumbres del poder, de la intransigencia de las sucesivas y antitéticas castas militares que lo han detentado y usurpado, de las decisiones arbitrarias acompañadas del culatano y el gruñido. El humor aquí se desprende de los requicios que la misma prepotencia uniformada (o civil) abre cada vez que abre la boca.

Se trata de un libro formado ya solamente por pequeños textuales que en cierta forma continúan las viñetas de la primera obra publicada de G.C.I., Así en la paz como en la guerra, donde alternan con narraciones de mayores dimensiones. Vista..., en cambio, es una minuciosa galería de atrocidades políticas, un paulatino electrocardiograma de la traición, del fraude, de la componenda. Cada viñeta es un cuadro efímero, demolidoramente realista, de la incontrastable lujuria del poder, de una rapacidad truculenta que, en el plano de la comicidad, sólo es dócil al humor negro. La inesperada brutalidad de la muerte, reflejada en

una prosa cortada a hachazos de punto y seguido, inmediata como un balazo, abre brecha a la desordenada historia de la isla, de algún modo minuta partícula del caos. Este sobrecogedor rosario de cuentas pendientes, esta crónica de dedos que aprietan gatillos frente a insalvables muros anónimos y paredones, forma un conjunto heterogéneo de cuadros ("vistas") cuyos tonos y matices van de la falsa épica a lo conmovedor, de la imprevisibilidad del azar salvador a la irónica contundencia de una escena real calcada, paradójicamente, de una pintura:⁴

Aunque están tumbados en la yerba los tres no es El desayuno en el césped. Uno tiene un agujero en la frente y otro en la cara y otro más en el cuello. El otro está bocabajo y hay algo deforme en su cabeza, quizá golpes, o balazos. El tercero, un mulato sin camisa, recibió por lo menos diez tiros en el pecho y en el vientre. Se ve delante una banda de asfalto que debe ser la carretera y detrás un pedazo de playa o la costa, el mar.

No se mueven porque es una fotografía y porque hace horas que están muertos y los dejaron allí para escarmiento y miedo.

La revolución, en especial la Revolución, no es para Cabrera Infante sino una deidad suprema que, como la jerarquía divina y antropofágica de los aztecas, exige la inmolación, el sacrificio del individuo. Un slogan político como el de "¡Patria libre o morir!" es más que una consigna moral una velada voluntad martirológica. El viejo ogro filantrópico paciano —el Estado moderno, a diestra o siniestra— es un irrevocable derrotero por el que se va a lo irreversible: la muerte revolucionaria, el pago más intransigente y al mismo tiempo el más astuto si se observa que ha sabido crear héroes a partir de sacrificios inútiles y accidentales.

En un ensayo que ilustra elocuentemente su rechazo a la ideologización triunfalista de la-muerte-por-la-causa, agravado aun por la frecuencia con que adopta, entre los jefes revolucionarios de la isla, la forma de la auto-inmolación ("la práctica del suicidio es la única y, por supuesto, definitiva ideología cubana"⁵), Cabrera analiza pacientemente los casos más notables

de esta muerte herética condenada por todas las iglesias, por casi todos los regímenes monárquicos, por la mayoría de los gobiernos autoritarios e indudablemente por el total de las asociaciones pro-dignificación de la vida humana. Su mirada curiosa escarbaba en la extraordinaria connivencia que la promueve y protege; remueve las cenizas ilustres de muertos cara al sol, de conspicuas, obedientes y las más de las veces ingenuas víctimas de complicidades oscuras; se divierte en hipótesis y veredictos que apuntan siempre en la misma dirección: la ética del suicidio hace tanto de la victoria como de la derrota un triunfo moral.

Este tipo de posiciones radicales, de oposiciones al discurso político del régimen revolucionario y lo que representa, ha confundido a muchos críticos en lo que se refiere a lo que es estrictamente la obra de Cabrera: un mester de autor. Se ha querido leer por separado su objetable o valiente (no vale la pena detenerse aquí en este tipo de discusiones) pero en todo caso lúdica labor de intelectual anti-revolucionario, del resto de su producción de ingenio con la que mantiene vínculos estrechos: la vocación paródica, la literatura como di-versión de la historia.

Nunca es recomendable una lectura política de la obra literaria si va a servir sólo para desvirtuar (o pretenderlo), desde una posición ideológica localizada, un texto que es mucho más que un código de servidumbres o consignas. Confundir la posición política de un autor con el arte que produce es uno de los bumerangs exegeticos más peligrosos y, acaso paradójicamente, de los más recurrentes e ingenuos: todo lo que interprete puede ser usado en su contra.

Debido a su permanente actitud iconoclasta, G.C.I. cuenta con una nutrida corte de críticos un tanto distraídos. Eduardo Mejía, por ejemplo, "fundamenta" de este modo su opinión de que Exorcismos de esti(1)0, un libro de originales e intrincados juegos lingüísticos que en opinión de su propio autor no ha encontrado el crítico que merece, es la mejor muestra de una trayectoria literaria rumbo a la decadencia.⁶

Exorcismos... es el peor, el más retrógrado de los

libros de Cabrera Infante entre otras cosas porque evidencia que para él la literatura es simple entretenimiento...

Demostrando no haber entendido en absoluto el sentido de diversión del libro, y como intentando ratificar (¿o tal vez rectificarse?) su comentario, dice después que "la mayor parte de sus páginas no llegan (!) siquiera a la mitad y no son pocas las que ocupan una sola línea"⁷, de donde se desprende que una de las principales objeciones del crítico es la del desperdicio de espacios. Las preocupaciones pequeñoburguesas y el ansia reaccionaria que a su parecer definen la escritura de G.C.I. sepultarían en el acto, igualmente, las mejores páginas de Balzac, Proust o Borges.

En México, algunos otros escritores han mostrado también que no hay compatibilidad entre la fe y el análisis. Cuando Jorge Aguilar Mora comenta Vista del amanecer en el trópico parece sólo abandonarse en el eco de las diatribas que encontró, por razones extra-literarias, esta primera obra auténticamente del exilio del autor cubano. En su artículo, J.A.M. habla de un supuesto y encarnizado "odio por la historia y el apabullamiento que le producen sus figuras", aversiones que "le han quitado a Cabrera su sentido del humor"⁸. En el mismo tono, Avilés Fabila decide que el preciso momento en que G.C.I. se enemista con la Revolución marca la "decadencia como escritor del novelista cubano"⁹.

Todo este tipo de opiniones más o menos elementales, sin embargo, no es indicador de la improbabilidad de un acercamiento crítico a la obra de Cabrera Infante desde una perspectiva sociológica. Todo lo contrario, no resulta descabellado sostener, con el respaldo de algunos ensayistas más serios, que Tres tristes tigres, la novela más leída del autor, enjuicia (así sea indirectamente) la degradación moral y la contaminación lingüística en que la gran burguesía norteamericana había sumido a Cuba durante los últimos años del gobierno de Batista. La celebración de la noche, el fastuoso festival nocturno de La Habana en TTT parece revelar detrás una sordidez y una política discriminatoria insustentables. Sin reducirla al mero papel de testimonio sociopolíti-

co —la novela es, mucho más que eso, una apoteosis del humor y del lenguaje—, sin caer en deleznables apasionamientos ideológicos, puede leerse en TTT la crónica del servilismo hispanoparlante y la radiografía del abuso del poder de parte de la oligarquía nacional y, sobre todo, de la norteamericana, que no encontraba mejor diversión, hacia fines de los cincuentas, que la de pasar el weekend en los centros nocturnos habaneros. A este respecto, y citado por Esteban del Monte, afirma Joaquim Marco que "TTT resulta una novela extensa en la que se describe la corrupción de la vida nocturna y de la buena sociedad cubana durante los últimos años de la dictadura del general Batista"¹⁰. No se trata, es claro, de un juicio profiláctico y contundente o de una lectura que pretenda descalificar los méritos del libro sino más bien de una evidencia que, a pesar de la poda a que sometió Cabrera Infante su obra (en alguna entrevista afirmó que en el lapso que va de 1964, año en que recibió el Premio Biblioteca Breve de la prestigiada editorial española Seix Barral, a 1967, fecha de su publicación, se dedicó a corregir el original de la novela no sólo desde el título, que pasó de Vista del amanecer en el trópico —futuro nombre de una obra posterior— al conocido trabalenguas de la u aliterada, sino expulsando íntegramente del texto un capítulo final que presentaba el mundo alucinante de la guerrilla revolucionaria), permite reconocer la miseria espiritual propiciada por el intervencionismo y la discriminación.

La viabilidad de una lectura política de TTT queda evidenciada por la exclusión de ese fragmento de la historia real de la isla señalada en el párrafo anterior, capítulo que, como observa Emir Rodríguez Monegal,¹¹ formaba un inmejorable contrapunto con la ficción propiamente dicha de la novela. Naturalmente que el distanciamiento político del autor con respecto a las posturas de los dirigentes revolucionarios de su país tiene que ver con la mencionada separación del texto real, pero el resultado en ningún sentido demerita la calidad de la novela: antes bien, la deja respirar mejor, más libremente en su atmósfera de ficción artística. Da lugar, en todo caso, a lo que apunta Monegal como una objetividad estética ajena a cualquier posición ética. Si el no-

mensaje a la causa revolucionaria no hubiera desaparecido de la novela, habría sido casi inevitable leer en él la posición política de quien lo escribió. En un oportuno golpe de dados reaccionarios (propiciado en primer lugar, habrá que decirlo, por la censura franquista que, veintidós cortes mediante, dio el paso inicial en la transformación de TTT en la versión corregida y disminuida de Vista del amanecer en el trópico que hoy conocemos) no abolido por el azar editorial, la novela deviene un gran (por sus dimensiones) cuadro de la vida nocturna de La Habana pre-revolucionaria al mismo tiempo que la nostálgica luz de esa vela carrolliana que Cabrera, en un truco más de su humor post-revolucionario, anuncia en el epígrafe del libro: desde la oscuridad del exilio trató de imaginar la claridad de una ciudad desaparecida.

La nueva versión del libro premiado reveló, entonces, una visión política determinada por una vocación humorística mucho más consecuente con el desarrollo anterior y ulterior de la obra cabreriana. Dicho enfoque aparecerá en la caracterización de uno de los personajes más señalados de la novela, precisamente la de la mujer cuyo apelativo es el nombre de la isla, Cuba Venegas, la patria de los desamores de Eribó y Códac y otros personajes o narradores de TTT¹²

Es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla, nunca.

Es evidente que, aparte de esta lectura política del párrafo anterior, donde el discurso oficial de la izquierda hace imposible amar a ese remanso del Caribe cuya belleza sólo pueden disfrutar los ojos, haya otra más que salta a la vista: la lectura misógina que, como se verá en el capítulo correspondiente, es la columna vertebral que sostiene el cuerpo narrativo de las dos novelas del autor: Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto.

El humor que a propósito de la historia cubana está presente en la obra de G.C.I., roza frecuentemente la ironía ma-

cabra y la sorna en deuda con formas propias del humor negro. Así pues, las alusiones a la fatalidad y al destino trágico de la isla (metáfora geográfica de una excepcionalidad histórica quizá poco compatible con el devenir del resto del continente) casi siempre apuntan hacia aspectos un tanto chuscos que, recuperados por la mirada certera del desenfadado, resultan incómodos para el nacionalismo pre y post-revolucionario. "¿En qué otro país del mundo hay una provincia llamada Matanzas?"¹³ se pregunta G.C.I., como sospechando que detrás de una eventualidad meramente lingüística se esconde el sentido (el destino, preciso anagrama de la palabra anterior) autoparódico de la historia cubana. Y en el repaso que hace en Vista del amanecer en el trópico de esta historia mítica, recurrente, opuesta a cualquier dinámica evolutiva (nada demuestra mejor esta manera de ver que el mismo título, en el que aparecen las palabras "vista" y "amanecer", permanencia de una repetición eterna), las mismas constantes se van sucediendo y superponiendo sin escándalo. El fatalismo de que hace gala el autor en su visión de este trópico tragicómico no pertenece tanto al pesimismo militante de la estricta reacción como al ludibrio un tanto perverso de quien sabe, contra lo que diga Heráclito, que más de una vez la Isla se ha bañado en el mismo río histórico. De este modo, en el falso mesianismo del fraile que se aproxima al jefe indio a punto de morir carbonizado en el suplicio para rezar por su alma, se manifiesta el miedo que todo representante del poder siente ante la posibilidad de perderlo. Dice el texto:¹⁴

El cura se acerca al indio con algún miedo, ya que un indio amarrado siempre da más miedo que un indio suelto; quizá porque pueda soltarse.

El temor frente a la libertad del otro, típico padecimiento del religioso o el ideólogo en el poder, es más inmediato, más comprometedor en la medida en que la inminencia de la liberación pueda ser mayormente peligrosa que la del ejercicio de una libertad tácita e inofensiva. Esta es una de las grandes paradojas del poder absoluto: la imposibilidad de garantizar una libertad pacífica y el temor de violentarla cada vez que la coartan. Sin em-

bargo, en la parábola del cura el asunto resulta más bien cómico por lo exagerado de la situación: el miedo ante la inminente liberación de un indio atado y a punto de ser consumido por las llamas lleva al sacerdote a intentar salvarlo convirtiéndolo al cristianismo. Pero al enterarse por este interrogatorio casi póstumo que "los buenos españoles también van al cielo", el indio todavía alcanza a responder: "Mejor yo no ir al cielo, mejor yo ir al infierno"¹⁵

En Vista del amanecer en el trópico la historia dialoga con la ficción hasta el límite de la confusión de sus respectivas voces. La serie de cuadros cuasi-cinematográficos que forman el libro conforma un panorama presuntamente cronológico del devenir político de Cuba, pero cada una de las tomas tiene, en mayor o menor medida, una buena dosis de elementos ficticios: un comandante cuya arma nunca obedeció, una cabeza que rodó varias decenas de metros, un mulato que deletreó al morir su propia muerte. Al parecer, la distinción entre las instancias verdadera e imaginaria de estas viñetas violentas resulta impertinente: lo importante, como lo afirma la vista que habla de la traición a unos representantes sindicales (acribillados por un supuesto fotógrafo encargado de captar la imagen feliz del acuerdo final entre las partes), no es que la historia pueda ser real o falsa sino que "los tiempos la hicieran creíble"¹⁶

La visión instantánea de la historia cubana tiene algo de irremediablemente eterna en el libro. Los hombres y las coyunturas, las guerras y las emboscadas aparecen y desaparecen con tal impecable asiduidad que, como en una función continua, el espectáculo puede tener ciertas variantes pero el escenario es el mismo. La isla "estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios"¹⁷; geografía no de una evolución histórica sino de una involución permanente. Pasará el tiempo y siempre, a cada tanto, habrá un mandatario vulnerable a los gestos adulatorios de su servidumbre política, un comandante menos enemigo de la contrarrevolución que de la raza negra o una browning dispues-

ta a pulverizar la sedición.

Como la corriente del golfo que hace trizas a las embarcaciones inexpertas, como la "inclemencia de la naturaleza que no reconoce partidos políticos ni buenos ni malos"¹⁸, Vista... es una voraz sucesión de fotos fijas verbales que da cuenta de una historia cíclica con un lenguaje directo y al mismo tiempo oblicuo, que sabe inclinarse para encuadrar mejor el perfil humorístico de los protagonistas de un padecimiento eterno. No se trata de un documento, ni mucho menos de una lección de historia, toda vez que la perspectiva personal del autor, su intencionalidad artística, deja de lado cualquier apego legítimo a la objetividad y a la veracidad (whatever it means). Habla por él, más bien, el ánimo de reconstruir una visión propia de la isla deliberadamente instalada en la subjetividad y la invención: una crónica diacrónica, atomizada, de algo que pudo ser y no fue (o viceversa). La herramienta: el lenguaje. La técnica: el humor. El resultado: depende del color del cristal con que se mire.

CAPITULO II

HUMOR Y BREVEDAD: BREBAJES DE LUDIBRIO INMEDIATO

Hoy me siento bien, un Balzac;
estoy terminando esta línea

AUGUSTO MONTERROSO

El humor es un enano engendrado después de larguísimo embarazo; es una ventana minúscula por la que respira apenas la oscura, enorme mansión del lenguaje; es el latido fugaz, la efímera llama del cerillo. Si bien una broma se resuelve en el tiempo que dura un chasquido entre los dedos, su concepción es, inversamente, dilatada y lenta. La sonrisa permanece en un rostro sólo un instante, evaporándose de inmediato con la misma rapidez que la hizo crecer en los labios.

La brevedad, la breve edad de la broma condensa la extensión de su entramado: es un festejo fulminante, la punta de esa piedra de hielo que culmina a la vista la ingente longitud del lenguaje y sus témpanos invisibles.

En Guillermo Cabrera Infante como en Laurence Sterne como en Miguel de Cervantes, la brevedad lúdica se disfraza frecuentemente de digresión, esa zancadilla en la lectura que la hace tropezar en pantanos de paréntesis. El mecanismo, que parece contradecir la contundencia, la eficacia humorística de la frase corta, sólo sirve para señalarla más precisamente: el promotor del juego no busca sorprender a su oponente (el lector) con un inesperado gancho a la zona hepático-hilarante sino que más bien pone en evidencia sus armas, extiende ante el rival, con la minucia más desesperantemente detenida, su elaborado lenguaje humorístico, su colección de golpes para rendir la elasticidad de las mandíbulas, hasta llegar incluso al extremo de desatender la idea

inicial, de olvidarla en el fárrago digresivo: mientras todo eso sucedía pequeños jabs habían ya devastado el ceño fruncido del lector: toda una lección de esgrima verbal, de risa aprisa. Así, en Tristram Shandy se lee!

El don de razonar y de elaborar silogismos, —en el hombre, me refiero, porque en los seres superiores como los ángeles y los espíritus todo se hace, con el permiso de vuestras señorías, y según tengo entendido, por medio de la INTUICION; y los seres inferiores, como bien saben vuestras señorías, hacen silogismos con el hocico: aunque hay una isla en medio del mar, pero no a la deriva, cuyos habitantes, si mis sentidos no me engañan, están tan maravillosamente dotados por la naturaleza, que hacen los silogismos también con la nariz, y la mayoría de las veces aciertan totalmente: —pero eso no ocurre ni aquí ni ahí.

La historia mil veces interrumpida que nos cuenta Tristram Shandy, lo mismo que las interminables conversaciones sin sentido aparente entre Don Quijote y Sancho y los recuerdos adolescentes del narrador en la última obra (hasta el momento) de G.C.F., La Habana para un infante difunto, propician en verdad pocos espacios al lector para desternillarse de risa, toda vez que la casi permanentemente enmascarada fugacidad de la broma no permite sino la perplejidad ante el tejido lúdico-digresivo de la prosa. El recurso indispensable para dilatar los efectos del humor es el paréntesis. En su interior asistimos a la revelación del discurso narrativo, a las razones que pretenden justificar la sinrazón, la ilogicidad de sus divertidas ocurrencias. En el "estilo anglosajón" de Tristram Shandy el paréntesis alterna con el infalible abuso del guión parentético y el guión de pausa, que sirven para fragmentar la secuencia de la lectura; en Don Quijote, Cervantes combina el uso de las comas y los nexos para dilatar el esqueleto que sustenta el conjunto de sus juegos de ideas. Las preferencias digresivas de Cabrera Infante han estado expuestas, desde su segundo libro,² dentro del espacio reparador de los paréntesis, oasis del éxtasis que significa la lectura como buceo. De cualquier forma, y a pesar del oneroso cuerpo de su discurso digresivo, el lenguaje del humor en estos autores no puede evadir la naturaleza

breve y huidiza de la ocurrencia feliz, de esas paulatinas salpicaduras de sonrisa repentina en el rostro segmentado del texto, por ejemplo cuando Cabrera habla de las experiencias cinematográficas (más bien: expediciones sícalípticas) del narrador de La Habana...³

La mujer se recostó hacia el brazo de mi luneta (era el brazo izquierdo suyo, el brazo derecho mío, es decir el que me pertenecía por derecho: esas preferencias en el cine las aprendí bien temprano, ya que desde mi pueblo solía haber discusiones y hasta peleas sobre a quién tocaba cuál brazo, y mi vecina no era una Venus de Milo) y pegó todas sus carnes a mi brazo, a mi carne no al brazo de madera.

La eficacia del humor digresivo depende, en buena medida, de la paciente organización de sus frases, de la lenta sucesión de datos, de su dosificación. Si los cuentos de Saki o las aventuras del pícaro español sostienen en vilo la atención del lector, lo deben al modo de acumular situaciones, a la gradación de la comicidad que los caracteriza: pertenecen a esa clase de obras en las que no nos conformamos con el dato irónico inicial si no se lo completa en forma adecuada con otros igualmente ingeniosos que se desprenden de aquél.

Y sin embargo, en la obra cabreriana la presencia del humor lineal obedece a veces, de manera independiente, a la pertinencia de la repentina gratuidad, del ludibrio que se resuelve en seguida, que no procede por acumulación, que se desdobra sencilla y fugazmente. De la instantánea cordialidad de estas sonrisas verbales —opuesta a la deliberada complejidad de la digresión alegre— hay algunos ejemplos, como éste tomado de "Mar, mar enemigo"⁴ donde, al hablar de la impulsividad de un personaje, el narrador dice:

Él amenazó de muerte al domador de elefantes, pero al mes el circo marchó a Florida, y sus amenazas no sabían nadar.

Evidentemente, hay batallas que gana el humor desde la simpleza,

desde la ingenua sencillez. Este parece ser un ardid infalible que, cuando es inteligente y oportunamente utilizado, logra conquistar innumerables plazas, ganadas casi sin proponérselo para la sonrisa fácil. La broma breve encierra en sí misma el enigma y el hermetismo de su instantaneidad, que es la clave de su éxito. Muestra feliz del ingenio cabreriano para la sentencia lúdica y efímera es el siguiente silogismo sigiloso encontrado como al pasar en alguna de sus reseñas cinematográficas:⁵

Lo que falta a Ladislao Vajda para ser Chaplin es lo que impide a Charlot ser Ladislao: la distancia que media entre ambos.

Hasta decir que nunca los dos puntos fueron más engañosos: en vez de introducir una consecuencia lógica se complacen en la auto-referencialidad del lenguaje humorístico.

Ctro de los recursos del humor-en-breve del autor es la utilización de adjetivos caracterizadores y definitivos que, unidos a un sustantivo igualmente preciso y evocador, logran una fuerza significativa doblemente eficaz y graciosa. Generalmente, la fórmula alude a circunstancias del dominio público o al conocimiento libresco del lector, sirviendo con frecuencia para cerrar certera y elegantemente una cláusula. Se reproduce en extenso el párrafo con el fin de hacer más evidente el recurso:⁶

Lezama Lima no atinaba a adivinar qué era la busca de Virgilio (Piñera) —la piedra filosofal, tal vez— cuando vio que no era una piedra sino muchas piedras. Cuando Virgilio consideró que ya tenía bastantes comenzó a lanzárselas a Lezama, más bien a dispararlas pero dirigidas todas a las poderosas piernas, a los pies planos de su eremigo antes literario, ahora mortal. Cada vez que veía venir una piedra Lezama daba un salto, más bien un saltico; todo lo que le permitía su gordura. Virgilio reía diabólico o divertido. Lezama por su parte dirigía amenazas verbales a Virgilio, habano todavía en la boca, advirtiéndolo: "Virgilio, te voy a pegar", pero este Goliath numeante no hacía nada por avanzar hacia su contendiente, David pedrero.

Naturalmente, la broma breve está en función de la ra-

pidez asociativa, de la inferencia feliz, sugerente e inmediata que vence al lector por nocaut, como anota Cortázar al señalar una de las ventajas de los cuentos de final sorprendente con respecto a aquéllos cuya solución es previsible o irrelevante. En "Bachata", la sección más amplia y quizá la más intensa de Tres tristes tigres, se aprovechan algunos recursos lúdicos de efecto fulminante como la tergiversación de citas, la retroalimentación falaz —fundada en su involuntario doble sentido— de ciertos refranes y las definiciones disparatadas, que en un libro posterior (Exorcismos de anti(lla)) se transformarán en juegos autónomos del lenguaje. Como ejemplos de los recursos indicados se citan a continuación algunas variedades de estas bromas donde resulta evidente la capacidad de rápida asociación lúdica del autor:?

Citas tergiversadas

Cita del monje de los Seis Dedos (Seiselo, dinastía Ch'ing-A II): "El opio es la religión de los chinos".

De Marx (me pregunto si Marx habría leído a Hegel o Groucho. Groucho Marx, no Groucho Hegel): "El trabajo es el opio de los pueblos".

De Gregory La Cavia: "El cine es el opio de los espectadores".

De Silvestre Servidor (dinastía C'in'E): "El opio es el cine de los ciegos".

Retroalimentación (lúbrica) del refranero popular

Ruidos sordos. A ruidos sordos ganancias de pecadores. A oídos revueltos cuñas de palabras necias. No hay peor sordo que del mismo palo. Cría cuervos y te sacarán astillas. De tal palo tal colmillo. A caballo más temprano no se le miran los ojos. No por mucho regalar amanece más ayuda. A quien madruga Dios castiga sin palo ni piedra. Hace falta, coño, una revolución de los refranes.

Definiciones

Hay más nada que ser. La nada está siempre ahí, latente. El ser tiene que hacerse expreso. El ser sale de la nada, lucha por evidenciarse y luego desaparece otra vez, en la nada.

No vivimos en la nada pero de alguna manera la nada vive en nosotros.

La nada no es lo contrario del ser. El ser es la

nada por otros medios.

Popuhilarity: Alguien dijo que la popularidad de la palabra metafísica se debe a que sirve para todo.

La vida es la continuación de la muerte por otros medios. (O viceversa.)

La muerte es la gran niveladora: la buldozer de Dios.

Moraleja: Todos los hombres son mortales, pero algunos hombres son más mortales que otros.

Uno de los juegos de palabras más breves pero al mismo tiempo más complejos y mejor trabados de la prosa en lengua española aparece en "Las puertas se abren a las tres"⁸. El cuento abre con una minuciosa descripción de lugar que es más bien una enumeración de colores y cosas, objetos cuyas tonalidades contrastantes dan al sitio un aspecto singularmente heterogéneo, por más que se trate de una villa y un parque romanos:

Arriba el sol era un hueco en el cielo por donde entraba el mediodía; el amarillo amarillo de los edificios pintados de amarillo y el blanco quemante de las aceras y el malva del asfalto y el negro de la penumbra de los gatos que dormían en los tejados y el azul de las niñas de los ojos de las niñas de azul...

Es notable cómo esta frase simétrica, verdadero espejo verbal, acentúa el contraste visual ya mencionado: su perfección y armonía cierra el conjunto de frases inconexas que, gramaticalmente, sólo tienen en común los complementos adnominales. A pesar de que aparece en plural, la palabra-bisagra del enunciado, el centro de esta estructura especular, es ojo, palíndromo que refuerza la simetría del juego y la lectura. Se trata de una pequeña proposición intraducible (no hay que perder de vista que sólo ocurre en nuestra lengua la coincidencia homofónica entre las palabras que designan al sustantivo femenino de niño y a esa parte del ojo cuyo sinónimo es, curiosamente, homónimo de otro sustantivo femenino: pupila), cerrada en sí misma, y cuya palabra interior palindrómica sirve de metáfora al sol con que dan principio el párrafo y el relato: exactamente a la mitad del espacio azul de la frase

como ese "hueco en el cielo por donde entraba el mediodía".

El código del humor se resuelve, como las mejores inversiones financieras, en el plazo corto. Una apreciable diferencia de ánimo narrativo separa a la novela de tesis, a la obra deliberadamente propositiva, del ejercicio cómico-fabulado, del divertimento. Aquélla supone un discurso-armazón que se va entretejiendo de a poco y paulatinamente, solidificado por la lectura; éste sucede frecuentemente a la manera de un engarce (que se antoja y de hecho es inabarcable) de textos delimitados, completos en sí mismos: es, en cierto modo, una antología de fragmentos lúdicos, la exposición cuadro por cuadro de una comedia finita en sus dobles pero que puede ser interminable.

Este humor puede leerse, pues, como una reunión de gags, una colección de espacios amenos. La batalla emprendida por la brevedad en la literatura escrita con propósito humorístico es una guerra de la concisión frente a la desmesura, extremos que toda obra que se precie de serlo deberá equilibrar sin escándalo. El camino de la exuberancia de humor pertenece a otro capítulo.

CAPITULO III

HUMOR Y HABANA: MEMORIA DE DOS CIUDADES

Para ver una ciudad no basta con tener los ojos abiertos. Es necesario descartar lo que impida verla, todas las cosas adquiridas, las imágenes preconcebidas que estorban

RAFAEL PEREZ GAY

El contexto urbano es una piel de la que difícilmente puede desprenderse el cuerpo de un texto. Toda obra suya a través de él y no pocas veces se impregna de sus olores, su atmósfera, sus peculiaridades. En el caso propio y específico de la literatura cabreriana, la ficción es un tejido permeable a dichos condicionamientos urbanos, en particular sus novelas que en cierta forma devienen himnos de una ciudad que ya no es: La Habana pre-revolucionaria.

A partir de un examen cronológico de la obra completa de G.C.I. podrá advertirse, en su exacta medida, la manera en que se cumple la doble urbanidad aludida en el título de esta sección: por un lado está la ciudad real, La Habana viva en cada una de sus calles, de sus personajes, del relajo cubano, y por otro la metrópoli idealizada, transformada en un ente de ficción por el recuerdo y la distancia: desde 1962 el autor la abandonó al parecer para siempre, pues no cabe duda que su enemistad con el régimen político que hoy gobierna en Cuba lo mantendrá alejado de la isla indefinidamente.

Resulta pertinente, entonces, una revisión ordenada de la obra para rastrear en ella a la ciudad, locus amoenus de la creación cabreriana, y su catalizador ineliminable: el humor que

forma el esqueleto de este cuerpo de palabras.

Así en la paz como en la guerra es, de muchos modos, la opera prima de Cabrera Infante. Desde luego cronológicamente, pero también en cuanto a concepción y limitaciones: la influencia de Hemingway constituye una deuda externa insoslayable y el sentido del humor es sumamente elemental. Por lo que se refiere a la ciudad, su lugar en el texto resulta apenas visible; no parece ir más allá del necesario trasfondo que inyecta verosimilitud a los relatos evidentemente urbanos del libro: es una presencia ausente. No hay ninguna descripción señalada o relevante de los lugares. Acaso sólo un pasaje de "En el Gran Ecbó" llame la atención en este sentido por la manera en que son destacados los contrastes urbanos de una Habana Vieja que empieza a ser nostalgia frente a los primeros indicios de modernización.¹

Pasaron y quedaron detrás las estrechas, torcidas calles de La Habana Vieja, las casas viejas y hermosas, algunas destruidas y convertidas en solares vacíos y asfaltados para parqueo, los balcones de complicada labor de hierro, el enorme, sólido y hermoso edificio de la aduana, el Muelle de Luz y la Alameda de Paula, hecha un pastiche implacable, y la iglesia de Paula, con su aspecto de templo romántico a medio hacer y los trozos de muralla y el árbol que crecía sobre uno de ellos y Tallapiedra y su olor a azufre y cosa corrompida y el Elevado y el castillo de Atarés, que llegaba desde la lluvia, y el Paso Superior, gris, de hormigón, denso, y el entramado de vías férreas, abajo, y de cables de alta tensión y alambres telefónicos, arriba, y finalmente la carretera abierta.

En otro cuento del libro, "Mar, mar, enemigo", una incipiente ironía hace acto de presencia pero en un contexto más amplio que el estrictamente ciudadano: es una concepción sutilmente humorística de la isla toda, que (se dice del protagonista) "ha sido siempre el accidente geográfico que más ha aborrecido, una porción de tierra más o menos limitada, rodeada de agua por todas partes, menos por arriba, excepto cuando llovía".²

Nada significativo, desde el punto de vista que ahora interesa, puede encontrarse en el segundo libro de G.C.I., la es-

pléndida colección de crónicas fílmicas intitulada Un oficio del Siglo XX —salvo el hecho, quizá, de que es sintomática del cosmopolitismo vocacional del autor: nadie que ame el cine puede permanecer ajeno al ajeteo de una gran ciudad.

La capital de Cuba deviene fijación urbana en Cabrera Infante con la aparición de Tres tristes tigres, donde la ciudad es protagonista y elemento sine qua non en el desarrollo de la obra. No es sólo la imprescindible referencia locativa o el marco necesario del lienzo verbal sino el paisaje incorporado a la historia. A pesar de ello (o por ello mismo) es infrecuente la mera descripción de la urbe y sus calles —de tal modo fundidas a la vida de los personajes que forman parte de su propia identidad—, salvo en el caso de las correrías nocturnas en automóvil de los protagonistas, donde se da cuenta de los itinerarios y rutas con lujo de detalle.

Como identificación del personaje y el medio equidista del enfoque divertido y la problematización filosófica: es una fusión de ambos. Silvestre, el narrador de la última parte del libro, reproduce la idea de su amigo Arsenio Cué (cuyo tema favorito de conversación son las ciudades) de que "la ciudad no fue creada por el hombre, sino todo lo contrario"³, axioma que aparentemente verifica la experiencia religiosa que significa para este animal motorizado de La Habana de los cincuenta: el moverse en automóvil.⁴

Decía que había veces en que el carro y la carretera y él mismo desaparecían y los tres eran una sola cosa, la carrera, el espacio y el objeto del viaje, y que él, Cué, sentía cómo el camino era tan suyo como la ropa que llevaba y saboreaba el placer de tener una camisa, fresca y limpia y de hilo sobre el cuerpo, y que era un placer físico, profundo como el coito y a la vez él, Cué, se sentía desasido, en el aire, volando, pero sin aparato que mediara entre su persona y los elementos, porque el cuerpo había desaparecido y él, Cué, era la velocidad.

La transformación histórica (y sus repercusiones geográficas) de la ciudad es ya más evidentemente apuntada que en

Así en la paz como en la guerra. El crecimiento urbano, asimismo, es motivo de cierta reflexión inopinadamente festiva:⁵

Es curioso cómo cambia el mundo de eje (...) Hace tiempo que éste era el centro de La Habana nocturna y diurna. El anfiteatro, esta parte del Malecón, los parques de La Fuerza al Prado, la avenida de las Misiones (...) Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento. Con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está ya en La Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se des-plaza, como la ciudad y como el sol, de este a oeste.

Tres tristes tigres es un homenaje a La Habana nocturna pre-fidelista, una ciudad intensa que se rebasa a sí misma, que se desborda a diario cuando el sol desaparece. El tono festivo con que los cronistas-narradores del libro hablan de su ciudad no podría identificarse con el humor satírico-negativo del Artesco romántico como lo define Bajtin⁶ sino con el festejo feliz de un habitante enamorado de su ciudad. La risa urbana en TET, el éxtasis humorístico de los recuerdos de toda una generación devota de la bohemia del Night Club, lejos de sumirse en las aguas negras del sarcasmo o en la cruel comicidad del humor político de G.C.I. anti-castrista, se regocija en la locura creativa del lenguaje, en la parodia de la palabra misma. La urbe es el oasis, el destino de esta exuberante expedición a través del oscuro páramo de existencias enfangadas en el vicio, la señal cotidiana que celebra la muerte de todos los días:⁷

No podía ver el mar desde el muelle, sino este espejo verde, azul, gris sucio y ahora casi negro. La ciudad sin embargo se veía iluminada por una luz que no era artificial ni la del sol, que parecía propia y La Habana era lumínica, un espejismo radiante, casi una promesa contra la noche que empezaba a rodearnos.

Ese libro de estampas tropicales, verdadero álbum de familia con y sin Fidel, llamado Vista del amanecer en el trópi-

co, vuelve a dejar de lado la ciudad para enfrascarse en la reconstrucción verbal de la isla y el eterno retorno de la marea de su historia. Los fragmentos urbanos que en él aparecen no son en absoluto relevantes pues lo mismo da que un general cuelgue por la lengua a un mudo político en un parque de La Habana que en un campo de las afueras: sólo son el espacio indispensable para la confusión, en la madrugada de sus avenidas, de los carros de leche y las camionetas del ejército a la casa de un presunto culpable.

Si Tres tristes tigres es propiamente el primer libro del autoexilio del autor (los materiales proceden en su mayoría de la época de efímera amistad entre G.C.I. y el nuevo régimen -1959-1962- pero la minuciosa corrección del original, que lo llevó a eliminar la parte final y el título del texto, es posterior a estas fechas -lo mismo que su publicación, en 1967), un volumen aparecido a mediados de la década siguiente representa, verdaderamente, la obra que oficializa el rompimiento de relaciones entre el novelista (en este caso ensayista) y Cuba revolucionaria. En efecto, Q no es sólo un libro singular desde su título sino una terna de posición: un registro de las distancias que desunen. Desaparece una ciudad (La Habana) y otra toma su lugar (Londres) no como una sustitución sino como el imprescindible lugar donde se vive de la escritura: la urbe. Ninguno de los doce ensayos del libro puede leerse a partir de una visión que rastree la nostalgia por la ciudad perdida en virtud de que hasta la mínima alusión al pasado habanero (no al pasado personal del autor) parece haber sido borrada.

Un año más tarde, en 1976, la publicación de esa antología de juegos llamada Exorcismos de esti(l)lo reconcilia a Cabrera con la etimología de su humor telúrico. En una cadena de derivaciones verbales ata los cabos que conducen de una llanura tropical ("sabana") a un topónimo. "Genii Loci" es una página que construye la genealogía urbana, el dios tutelar habanero que habita en la obra cabreriana. Se reproduce en forma horizontal lo que en el texto aparece verticalmente:¹⁾

Sauana Savanah Sabana Abanatom Avanatam Auanatam
 Auanna Hauanna Hauana Havanna Havannae Havenne Ha-
 vanah Abana la Avana La Havana la Habana Havana
 Habana La Habana

Las conferencias que configuran el volumen Arcadia to-
 das las noches hablan de otra patria cabreriana, acaso no muy
 distinta a la ciudad pues de ésta se alimenta y adopta buena par-
 te de su mitología: el cine. Sólo el último libro, la novela que
 en el título lleva la penitencia, volverá para siempre al fantas-
 ma habanero que recorre el mundo de G. C. I.

Pensando en el amor ambiente que circula por todos los
 poros de ese cuerpo femenino que es la capital de Cuba en La Ha-
 bana para un infante difunto y el cálido afecto con que desata la
 adolescencia del protagonista memorioso (la obra como el otro la-
 do del espejo, la autobiografía ficticia de su autor), puede in-
 ferirse la dimensión de los celos y el coraje propiciados cuando
 la Revolución, al desposarla (a la ciudad), lo desplaza (al nove-
 lista). Ni el amor final del desfile de amores que circula en el
 libro, el de Margarita la Amazona que lo quiso llevar al Grinoco,
 mueven del malecón caribeño al protagonista, lo que sí consiguió
 la ideología con su alter ego. En La Habana... se lo escuchá de-
 cir que el cordón umbilical ("mi vida está aquí en La Habana")
 tendido entre él y la sola capital amorosa sin provincias ("yo no
 vivo en Cuba, yo vivo en La Habana") es punto menos que inviola-
 ble: "no pienso dejar La Habana nunca"⁹ Evidentemente, el perso-
 naje no contaba con el sabio, indeleble tijeretazo del Costurero
 Mayor de la historia cubana.

La orgía amorosa y lingüística perpetrada en la novela
 se explica a partir de la ciudad misma. El caos sin fin, el
 "abismo horizontal"¹⁰ en el que cae el narrador al final de la
 obra, es una súbita manifestación de amor perplejo y al mismo
 tiempo un intento por explorar la naturaleza del placer: el per-
 sonaje queda atrapado en el sexo de una mujer (en un cine obvia-
 mente habanero) dentro del cual, ¿ficción pura?, un librito de
 aventuras llama su atención: se pone a leerlo. Este final, lleno
 de significaciones, apunta a la raíz original del goce, el prin-

cipio del placer cabreriano: la literatura. No sólo se trata de un personaje que lee bajo la doble sombra de la mujer y el cine (dos figuras fundamentales en su obra) sino que la progresión contenido-continente (el lector en el sexo de la mujer en un cine en La Habana) se cumple, precisamente, en la que es quizá la tercera fijación cabreriana por excelencia: la ciudad, La Meca de su peregrinación lúdica y verbal, de su literatura.

El extraordinario olvido de Cuba en favor de La Habana que define a la creación de G.C.I. es muy similar al de otro ilustre autoexiliado con el que guarda algunas correspondencias. James Joyce, a decir del propio novelista cubano,¹¹ odiaba a Irlanda con la misma fuerza con que amaba Dublín. En ambos autores el arraigo urbano es físico y onírico: escapadas de su ámbito insular, idealizados sin detrimento de su innegable corporeidad, son algo más que el escenario acústico y visual de la obra: ciudades donde la sintonía verbal reverbera en ellas sin sonido.

Si en La Habana... la ciudad abre al protagonista el camino del conocimiento de su propia sexualidad (la capital-mujer donde muere el niño que llega de su provincia-madre), en Tres tristes tigres La Habana erótica, nocturna, vital se despliega frenética frente a la mirada adulta, adúltera de quien ha dejado de ser espectador para incorporarse a la escena festiva. Por supuesto que nada hay más ajeno al ánimo del homenaje habanero en estas novelas que el instinto de recuperación regionalista o una anacrónica voluntad balzaciana de dar cuenta de las costumbres de todos y cada uno de los ciudadanos. Más bien, el móvil deberá buscarse en el que guía a Joyce en el Ulises: la visión de la urbe (Dublín) como una totalidad orgánica, como un cuerpo de individuos-glóbulos navegando por venas-avenidas, confundándose entre sí —de ahí la multiplicidad de narradores y perspectivas en TTT—, diluyéndose finalmente en el paisaje urbano como personajes de un cuadro impresionista. Basta iniciar la lectura de las dos novelas infantianas para percatarse de este mimetismo entre la figura y el contexto urbano en el que ambos se estrechan, se penetran de tal modo que resultan prácticamente indescernibles.

Recluida en el recuerdo, La Habana para un infante di-

funto deviene radiografía de la evolución de la eroticidad del protagonista: una lluvia, una mujer apenas entrevista, una canción habaneras son el hilo conductor de la memoria libidinal del narrador. En TTT la unión amorosa no está dada en función del recuerdo sino del presente de una ciudad que vive simultáneamente en la narración, la crónica que de ella hacen sus habitantes. El aliento irónico y divertido de la novela misma hace que las referencias urbanas sean de idéntico tono, como por ejemplo cuando Silvestre comenta la desviación de camino que hizo su amigo Cué al llevarlo a casa una noche en su veloz convertible, sólo para sentir la brisa del mar en la avenida costera.¹²

Hicimos un viaje corto y me dejó en los bajos cinco minutos después aunque estábamos a cuatro cuadras de casa, porque la línea más corta entre dos puntos, para Arsenio Einstein Cué, es la curva del Malecón.

Hasta aquí de Habanas.

CAPITULO IV

HUMOR E HIPERBOLE: EL PECUNDO ENCANTO DE LA DESMESURA

Los más grandes genios se distinguen por tener el mismo defecto: la exageración. Son genios desmedidos: su exageración, tinieblas, oscuridad y monstruosidad

VICTOR HUGO

El humor es verosímil. A pesar de ello, sus historias apócrifas y excéntricas son una di-versión de la realidad. La presencia del desencafado no adultera, per se, la verdad del relato por más desmedido que sea en él el elemento de la gracia. Antes bien, son abundantes los casos en los que resulta evidente que la literatura explora más efectivamente el devenir humano a través de la falacia metafórica del humor que mediante la reproducción directa de lo aparente. Quiere esto decir que la hipérbole hilarante, la transgresión de la broma no traiciona el sentido de ninguna historia en la medida en que pretende, más bien, la multiplicación de sus posibilidades: la explosión de su destino. Una forma de desbordarse felizmente para dar mayor credibilidad a su intento de bosquejar el infinito, inefable festejo de la vida.

El monstruoso defecto de la exageración en la obra de Cabrera Infante puede tener efectos lúnicos pero también siniestros. Y es que, de acuerdo con Bergson, la hipérbole, en sí misma, no es un motivo cómico sino una variante de la transposición, el resultado de trasladar a otro tono la expresión natural de una idea:¹

La exageración es cómica siempre que se le prolonga y sobre todo cuando es sistemática. Entonces

aparece realmente como un procedimiento de transposición.

Esta sistematización de lagrandilocuencia lúdica que sostiene la obra, digamos, de un Rabelais, aparece a cada tanto en la literatura cabreriana, por lo que merece atención particular.

El humor hiperbólico, caracterizado casi siempre por el exceso, lo desmedido, la exageración, carece naturalmente de límites lógicos o racionales; la broma —que es más bien una balumba de bromas entrelazadas que crecen y cobran fuerza mientras descienden (¿metáfora de su decadentismo?) a velocidad, como la bola de nieve— escapa a toda previsión posible, forma un tejido autónomo cuya trama depende cada vez menos del punto de partida. Se trata, por supuesto, de un humor extraño, enajenado, propio de un contradictorio² o un aludido de lo que llamaría Octavio Paz el venerable cóncilave patafísico —esa ciencia que, según Jarry, "es una parodia entre tierna y sarcástica de nuestra pedante Metafísica"³—. En virtud de su escasa maleabilidad (es lacrada y mínimamente dúctil), el juego hiperbólico y su descomulgada comicidad apuntan con certeza a la región macabra del ánimo del lector, conminándolo a participar, así sea sólo pasivamente, de su naturaleza aleatoria, confusa, abigarrada.

La conversación orgiástica, casi interminable, que sostienen Arsenio Cué y Silvestre en "Bachata", uno de los capítulos centrales de Tres tristes tigres, boga frecuentemente en las aguas negras de una exageración exquisita. Así por ejemplo cuando hablan de los geniales inventos de Rine Leal, "el enano más grande del mundo", amigo apátrida de ambos tigres, nacido "en un barco de la United Fruit fletado en Guatemala con bandera liberiana navegando en aguas internacionales, de padre andorrano naturalizado en San Marino y madre lituana que viajaba con pasaporte pakistani". Este inventor de "todo lo que no está inventado", que "no inventa otra cosa por considerarlo inútil", es el responsable de un catálogo alarmante de creaciones que Silvestre y Cué enumeran para el desconcierto de sus acompañantes en turno (Beba y Magdalena) y de todo lector impermeable al húmedo humor del exube-

rante desierto patafísico: la pastilla de agua para camellos y beduinos que "se echa en un vaso, la disuelves en agua y tienes un vaso de agua"; "el cuchillo sin hoja que perdió el cabo"; "la vela que no hay viento que la apague"; "el condón urbano (...) que protegerá del sol a las ciudades tropicales o desérticas y de los vientos a las borrascosas y del frío a las ciudades nórdicas"; "las calles neumáticas por las que corren automóviles con ruedas de asfalto", invento que propició el de "las ciudades rodantes que, en vez de viajar una hacia ellas, son ellas las que vienen al viajero"; etcétera.⁴

La nota hiperbólica de la narrativa infantiana es, también, la nota (quizá) más relevante de su humor barroco. El estilo generoso y abundante de la prosa, la proliferación de los detalles, el artificio y la flema, la exuberancia verbal, en fin, los excesos del humor constituyen la premisa de la elocuencia lúdica de su literatura, que ha sido repetidamente calificada como representativa del neobarroco en Hispanoamérica. A este respecto dice Gonzalo Celorio:⁵

La Habana para un infante difunto tiene del espíritu barroco aquello que según Garduy lo tipifica, a saber: el ocio y la gratuidad, la autocomplacencia en el desperdicio, en el excedente, en una palabra, que culmina con el gigantismo.

En efecto, el ludibrio violentado por la exageración —la vena rabelesiana de G.O.I.— en La Habana... cumple literalmente la observación de Celorio. En el epílogo de la obra, que lleva por título el de "Función continua" (el eterno retorno de la ficción erótica vivida como fantasía cinematográfica en un cine babanero), la vecina de butaca del personaje-narrador, experimentado expedicionario de aventuras no exclusivamente visuales durante una película, se lo traga completamente por vía vaginal como si de un óvulo o supositorio se tratara: en su ineludible encasceo exploratorio por la entrepierna de la mujer, él pierde primero su anillo, luego su reloj y más tarde, aluzado (alucinado) por una linterna-de-acomodador-de-teatro fállica que la misma inverosímilmen-

te impasible dama le facilita (solicita licidad de nuevo fálica), entra, ingresa el protagonista a sus zonas más íntimas. El exceso de la escena va acompañado por reflexiones y actitudes de una comicidad necesariamente cinematográfica, como cuando describe el momento de la inmersión:⁶

Encendí la linterna que abrió un hoyo de luz blanca donde anteriormente era todo tacto. Antes de asomarme tuve un ataque de presciencia y desatando el cordón de uno de los zapatos amarré bien las patas de mis quevedos por detrás de mi cabeza y entre las orejas. Avancé decidido. A mi espalda rugió un león —o tal vez fueron tres leopardos al unísono.

Solazado en la salacidad, el personaje queda por completo atrapado en la generosa genitalidad de esta mujer pantagruélica. Dentro encuentra un pequeño libro apenas legible que habla de un (otro) naufragio y de un monstruo marino. Leyéndolo, descifrándolo hasta donde le es posible, se va desprendiendo no sólo de la realidad ficticia de su nueva naturaleza de feto adulto sino también del piso y las paredes vaginales en las que yacía, empieza a "girar en un torbellino sin centro" hasta caer "libremente en un abismo horizontal"? El carácter exagerado de las falsas memorias que constituyen el libro se mira así acentuado en este final alegórico donde, como se ha anotado en el capítulo anterior, la hipérbole lúdica destaca la triple envoltura en la que se sumerge el personaje autobiográfico, el infante difunto: la mujer enorme, la sala cinematográfica y la ciudad de La Habana. Estos elementos, acompañados por la presencia de la lectura interna del librito vaginal, están en la base misma de la creación infantilana; por un proceso de curiosa inversión de humor son también los que ponen punto final a la última obra del autor.

El humor macabro de Los sueños de Quevedo, la minuciosa exacerbación del pesimismo humorístico swifteano y sus modestas proposiciones, la burla corrosiva de la tradición popular de la comicidad estudiada por Bajtin, aparecen de algún modo en esa otra forma del exceso y la exageración que es la risa siniestra

del humor infantiano, en especial la que tiene que ver con la muerte provocada por motivos políticos. La sonrisa de sorna, en este caso, se inscribe en la vena herética de su identidad lúdica lo mismo que en su intolerancia con respecto a posiciones políticas que se ha dado en llamar revolucionarias. Ambas instancias pertenecen a otros capítulos de este trabajo pero en éste interesa señalar su naturaleza de juego de la desmesura.

Fijación asumida en toda su extensión, la inclinación cabreriana por el suicidio (tema que, según confiesa, lo seduce desde el punto de vista literario: otro morbo libresco) lo coloca del "lado moridor" de la literatura humorística: la que amplía sus registros hilarantes de la comicidad innata de la vida a la no menos sospechosa, solemne risibilidad de la muerte, residencia de insondables bodegas de humor en estado natural. Cuando lo macabro se alimenta de la muerte apurada por el propio muerto (sujeto y objeto tautologados por el suicidio) la risa suele escurrir a plenitud, si bien velada por la falsa, torpe respetabilidad del pudor.

En sus célebres diatribas perpetradas contra ciertos monumentos históricos de carne y hueso (pre y post-revolucionarios), e incluso en aquéllas que se dirigen a glorias y celebridades populares y artísticas de Cuba, hay algo de premeditada procreación de humor negro, ciertamente maquiavélico. Así cuando habla, en esa antología de anécdotas profusamente divertidas que es su ensayo "Entre la historia y la nada"⁸, del pintor (Wilfredo Lam) que "con sus ojos chinos había visto vivos a Picasso y a Bretón"⁹ y de sus repentinos cambios de guardia política, no duda Cabrera en ensartar algunas citas demonológicas del infuasto Lam (previa lectura política de las que quizá sólo fueron desplantes surrealistas, visiones oníricas próximas al lienzo) —"los demonios escapados son más difíciles de volver a su encierro que cuando estaban sueltos primero"¹⁰ para satanizarlo finalmente con la condena de sufrir sus detenciones apariciones en la más completa parálisis senil a los ochenta años.

Pero el artículo intenta más bien hacer del macabro maquisismo suicida de ciertos miembros del gabinete castrista una

incierta depredación de la ideología en el poder, dándole a todo ello visos de práctica generalizada dentro de las altas esferas socialistas de la isla. Parecen menos interesantes sus conclusiones políticas que sus intuiciones estilísticas donde la ocurrencia, como ocurre con los verdaderos escritores, rebasa con mucho a la idea que pretende sustentarla. A cada tanto sus frases, vertiginosos hachazos de un "contradictorio en exceso", devienen ácidos detonantes de la ironía. Como cuando da paso en este retrato de suicidas sin Fidel a la extraña inmolación de Beatriz Allende, que apareció muerta en algún suburbio elegante de La Habana. Ya que aquí la autoinmolación difícilmente podía entrar en las estadísticas de los suicidas cubanos (se trata, por supuesto, de la hija preferida del ex-presidente chileno), no vacila el autor en abolir el azar geográfico con un maestro golpe de dados humorísticos: se mató "como una costumbre más aprendida en Cuba!"

El macabreriano humorismo tétrico, la ingente monstruosidad de la exageración del genio apuntada por Víctor Hugo en el epígrafe, tienen en este ensayo su consigna política más elocuente, el lema básico de un Caín —seudónimo del autor como cronista fílmico— que, Borges dixit, sigue matando al Abel castrista (así sea sólo con la pluma, espada del exilio): "Comunistas de Cuba, suicidaos. No tenéis nada que perder más que la tapa de vuestras cabezas"¹². La parodia de Marx deviene diablura del gran Groucho.

Acaso la hybris de Exorcismos de esti(1)0 no esté exenta de la di-versión política (está ahí, por ejemplo, la "Reich-volución", una curiosa reducción de la frase alemana Sieg-Heil! a FI-DEL! por una transformación paulatina de los grafemas), pero ya sus juegos son exacerbaciones lingüísticas más bien joyceanas: si Tres tristes tigres, apurando la analogía, mantiene una relación especular con el Ulises, a la intraducibilidad lúdica de Finnegans Wake correspondería la de los Exorcismos..., de la misma manera que en una manía de la exageración comparativa (desmesura interpretativa) podría decirse que entre el Retrato del artista adolescente y La Habana para un infante difunto la presentación de la obra como bildungsroman (novela de iniciación, término acuñado por la crítica alemana) del protagonista autobiográfico es

un elemento de insoslayable parentesco literario.

La excesiva experimentación de los Exorcismos... ha defraudado a algunos lectores y críticos que no conciben el juego sino como medio para hacer literatura. La exuberancia verbal y visual del libro queda fuera de sus marcos y perspectivas. Habría que echar una mirada atrás para ver las célebres páginas-en-negro del Tristram Shandy (una hoja completamente cubierta por una mancha cuadrículada de tinta) o la voluptuosidad enumerativa de un Rabelais para encontrar dos antecedentes de autoridad en la tradición libresco del exceso. La autonomía lúdica de la obra cabreriana se permite lo mismo una página-gráfica de la isla (su mapa en blanco limitado por un océano verbal donde sólo se lee la palabra mar -11 veces repetida)¹³ que un globo terráqueo titulado "La vuelta al mundo en siete días"¹⁴ construido con las palabras que designan los días de la semana en distintos idiomas o un canto pisano que debe verse más que leerse (u oírse) como una metáfora de la más famosa inclinación arquitectónica:¹⁵

CANTO PISANO

e
r
r
o
t

Fiesta verbal, decidido homenaje de, para y por las palabras, la obra de G.C.I. es un inquietante regocijo de sonidos, una deliberada ebullición de aliteraciones, paralelismos, antite-sis: diversiones diversas. Debajo de esta decorada casi orglástic-co fluye un discurso organizado que hace posible su impecable espectáculo audiovisual. El mérito de su belleza festiva y excéntrica, desorbitada y exuberante predece, en forma meliosa, a la invisible eficacia del esqueleto que pulca y controla desde la

oscuridad cada detalle; esto explica la minuciosa espontaneidad que hace de los textos cabrerianos un paradigma doble: el de la fresca sorpresa de la brevedad pero también el de la dilatada profusión de una lección de humor.

oscuridad cada detalle; esto explica la minuciosa espontaneidad que hace de los textos cabrerianos un paradigma doble: el de la fresca sorpresa de la brevedad pero también el de la dilatada profusión de una lección de humor.

CAPITULO V

HUMOR Y MUSICA: OTRA MUSA CALLEJERA

Y has de dejar que te bese
donde mi gana me dé

NINON SEVILLA

Si de la literatura escrita por Guillermo Cabrera Infante se dijera que es una obra de cámara y de recámara se aludiría no sólo a su feliz cualidad de propiciar un disfrute sensual, erótico, sino también a don de las duelas que el autor reconoce — y su escritura confirma— en dos artes paralelas: la música y el cine. Así como existe una música de cámara y una cámara de cine, la literatura en nuestra lengua cuenta con un camarógrafo verbal que filma a ratos con la cadencia de un son caribe. Esas dos pasiones —que forman parte de su biografía— se vinculan casi naturalmente al humor libresco, a la cámara lúdica de las palabras para constituir el poi-camarón de este vástago líbrico de Boecaccio y Margarita de Valois: amor y humor, el ritmo rudo de su film sonoro, la página que se oye en la pantalla. Empecemos con la música.

Las calles de una Habana que ya no es son fuente de inspiración de las novelas infantianas; la música es otra. El humor festivo, la desbordada bacanal habanera que es la noche y sus personajes en Tres tristes tigres tienen la extraordinaria virtud de evadir el didactismo. Como en toda fiesta popular, genuinamente surgida de un espíritu positivo (según lo entiende Bakhtin en su ensayo ya aludido¹), cualquier tipo de definición puede resultar autoparódica en virtud de que en aquella predomina, precisamente, el rasgo de la ambivalencia sobre el de la sátira o la ironía, que son otras formas de la valoración: de area, en este sentido, el juego interminable, la cámara de son lúdica en la

que el sarcasmo más acertado y brutal es susceptible de no tomarse en serio, lo mismo que la apreciación teórica más atinada puede hacerse pasar por una ocurrencia sin fundamento que mueva a risa: la misma inestabilidad de la recreación paródica da y quita a las cosas y a los lenguajes esos valores que, en una cosmovisión seria y estable (el mundo de lo oficial, de la tradición, de lo aceptado), son fijos y permanentes.

De acuerdo con lo anterior, se puede festejar (y es ésta la palabra adecuada a la esencia carnavalesca de la obra) lo mismo como ocurrencia genial que como idea o proposición propia de un sesudo estudio etnomusicológico, la teoría geográfica del ritmo (y el sexo) esbozada por Eribó en ese capítulo mítico de TTT intitulado "deseribo", la cual dice, a la letra, que:²

el ritmo era una cosa natural, como la respiración, decía, todo el mundo tiene ritmo como todo el mundo tiene sexo y ustedes saben que hay impotentes, hombres impotentes, decía, como hay mujeres frías y nadie niega por eso la existencia del sexo, decía, nadie puede negar la existencia del ritmo, lo que pasa es que el ritmo es como el sexo una cosa natural, y hay gente innibida, decía esa misma palabra, que no puede tocar ni bailar ni cantar con ritmo mientras hay otra gente que no tiene ese freno y puede bailar y cantar y hasta tocar varios instrumentos de percusión a la vez, decía, y lo mismo que pasa con el sexo que los pueblos primitivos no conocen ni la impotencia ni la frigidez porque no tienen pudor sexual, tampoco tienen, decía, pudor rítmico y es por eso que en el África hay tanto sentido del ritmo como del sexo...

En la obra, los ejemplos de prosa salpicada de ritmo afrocubano (casi iba a aparecer la palabra afrodisíaco) se cuentan por racimo, sobre todo en algunas secciones de TTT donde, a la manera del famoso capítulo 11 del Ulises y sus apócope, ruidos y balbuceos desprovistos de sentido pero que encabalgan cadenciosamente las frases, consiguen un sugerente compás de verso vernáculo gracias a la repetición de sustantivos y adverbios, posesivos y gerundios, y a la perfecta sincronización de los enunciados, en los que ninguna sílaba parece gratuita. Así, se lee

en uno de los fragmentos de "Ella cantaba boleros", texto sin partitura al que, como su protagonista dice de sí misma, "le sobra la música porque la lleva dentro":³

Era una calle apartada del Vedado, con la gente durmiendo todavía, soñando todavía y todavía roncando, y estaba apagando el motor, dejando una velocidad puesta, sacando un pie del cloche, mirando las agujas nerviosas como regresaban al punto muerto de descanso, viendo el reflejo de mi cara gastada en los cristales de los relojes matutina- mente envejecida, vencido por la noche, cuando sentí su mano sobre mi muslo: ella puso sus cinco chorizos sobre mi muslo, casi sus cinco salamis que adornan un jamón sobre mi muslo, su mano sobre mi muslo y vi que me cubría todo el muslo...

En sí misma, la prosa cabreriana en ritmo, está conce- bida como una pieza para voces a capella, donde la escritura, co- mo lo anuncia la "Advertencia" inicial de FFF, "no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo"⁴. Aun cuando G.C.I. niega que sus procedimientos creativos sean semejantes a los de Ravel y sus teorizaciones previas a la ejecución musical, hay rasgos que posibilitan la lectura de su obra como la de una par- titura. Por ejemplo, anota Manuel S. Garrido⁵ la "constante repe- tición y recreación" de instantes e historias en la novela, donde las voces se alternan y organizan dentro de las páginas como un coro de recitantes, un leno tejido de fragmentos: Laura (novelesca- llizada (como pequeñas capitales), estralla la cantante (ocho reci- ciones para su oda), capítulos fragmentados que alternan con los que aparecen sólo una vez, sucediéndose unos a otros como en un bajo continuo: el "Prólogo" del emcí de un hotel de lujo habanero parloteando una curiosa mezcla de inglés y español; "Los debutan- tes", formado por diálogos y breves narraciones de algunos perso- najes del libro; "Escribió", narrado por uno de los protagonis- tas, el bongosero Ericó; "La casa de los espejos", donde Aracnio Cué intenta recuperar su infancia; "Los visitantes", historia dos veces contada y dos veces escrita por sus protagonistas, un ma- trimonio norteamericano; "Pompeyatas", espacio de juego del personaje ausente del libro, Puertoñeños, malabarista verbal que

en cierta forma es una encarnación, una metáfora corpórea del lenguaje; "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes", una serie de parodias estilísticas en las que se reconocen los principales vicios (y virtudes, ya que no es sólo sátira sarcástica sino también homenaje de humor ambivalente) de —en orden de aparición— Martí, Lezama Lima, Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Carpentier y Nicolás Guillén; "Algunas revelaciones", redactadas por un "anónimo escriba de jeroglíficos actuales"⁶; "Bachata", el capítulo más extenso e intenso, narrado por Silvestre; y un "Epílogo" donde se reproduce la voz de una loca delirante en un parque habanero. En fin, una sinfonía perfectamente estructurada donde las sucesivas voces simultáneas crean, técnica contrapuntística mediante, el mejor paralelo literario de una época cómica contemporánea.

Destacada la melomanía de G.C.I. en una frase, "Todos los escritores aspiran a la condición de músicos"⁷, habría que decir que su manía musical se localiza en los dos registros divisionales de la música: la vertiente popular y la pendiente culta. Indiscernible entre un bolero y un vals (así sea raveliano aquél y éste criollo o mulato), su gusto pernocta en el sen y arancece en Debussy, inopinado participante en una de las tantas anécdotas eróticas del protagonista de La Habana para un infante difunto: aquélla en la que Julieta (Julia Estévez) promete un segundo round de fornicación al personaje con una sola condición:⁸

—Me gustaría oír el mar mientras hacemos el amor.
 —Bueno —digo yo—, tendremos que buscar un lugar cerca de la costa.
 Julieta parece contrariada.
 —No, no es eso.
 —Una playa entonces —le digo yo, recordando que ella colecciona crepúsculos y conchas.
 —Pero ¡mira que eres tonto! —me dice—. Yo quiero decir El Mar, de Debussy.

Evidentemente, no sólo los títulos de las obras musicales son objeto lúdico. Como en Ulises, la música (en el más amplio sentido del término) en la obra infantiana es uno de los más frecuentes instrumentos paródicos. Si el ritmo mismo de las fra-

ses reproduce festivamente el parlamento organizado-como-música de los personajes joyceanos (Stephen Dedalus camina por Dublín y a cada paso su memoria liberada asocia un himno celta o la versión virtualmente venérea de una canción infantil con un edificio o la arena de la playa), el lenguaje sincopado de los textos de Cabrera Infante reproduce gozosamente la cadencia de algún bolero en boga: en ambos el flujo de la prosa se transforma en deliciosa delicuescencia, comedido compás, parodia placentera.

Es notable la coincidencia de que tanto en inglés como en español el verbo que indica la acción de hacer música tenga una curiosa, traviesa doble significación. Tocar no sólo se emplea para señalar el acto de interpretar un determinado instrumento (tocar el piano o la guitarra) sino, más comúnmente, para precisar que se alcanza algo con las manos: una puerta, un rostro o un cuerpo: acepción erótica: el tacto previo al acto. To play comparte el primer significado de tocar (to play the drums, to play the keyboard); pero se utiliza con mayor frecuencia para referirse a la acción de jugar: acepción lúdica: to play on words. Amor y humor se enlazan, pues, a través de la música o, más bien, de la vecindad verbal que en las lenguas de Joyce y Cabrera Infante indican el acto de hacer música: tocar (referido al contacto carnal) y to play (en su idea de entretenerse jugando). La presencia de esta doble significación no parece ser fortuita en estos escritores: tanto en Tres tristes tigres como en Ulysses amor y humor son alusiones al uso cuando se habla de música. Así por ejemplo, Leopold Bloom juega con estos tres elementos cuando reflexiona a propósito de una mujer?

Cara veía. Virgen diría yo: o sólo toquetada.
Escribir algo allí: página. Si no ¿qué se hace de ellas? Decaen, se desesperan. Las conserva jóvenes. Incluso se admiran a sí mismas. Veamos. Toquemos en ella. Labio, embocadura. Cuerpo de mujer blanda. Una flauta viva. Soplar suave. Buena. Tres agujeros todas las mujeres.

De manera semejante, las descripciones de personajes femeninos en TFE tienen siempre ese doble connotación erótica y musical, sobre todo cuando se trata de la antecela, protagonista de "Vita

cantaba boleros", cuya primera aparición en el libro resulta, además, de una comicidad grotesca a los ojos de su descubridor y narrador del capítulo, Códac, apodado precisamente el Fotógrafo de las Estrellas:¹⁰

Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música.

En "Bachata", que es sin duda uno de los capítulos capitales en esa sinfonía narrativa que es Tres tristes tigres, se muestran rasgos importantes del humor musicológico cabreriano. Desde el título, el cruzamiento de las referencias del melómano con las ocurrencias megalomaniáticas de los protagonistas (Silvestre como alter ego-narrador y Arsenio Cué, que sirve de compás y comparsa al bolero libresco del primero) acusa ya lo que será la tónica del relato: un cordial duelo a dos voces que, en diálogos vertiginosos como el recorrido automovilístico que los lleva de un lado a otro por La Habana, compiten en ingenio y velocidad mental, sus parlamentos verdaderos flujos melódicos que hacen de "Bachata" (palabra cuyo significado habanero -cubano, más bien de situación equívoca, error que raya en lo ridículo, se completa magníficamente en la equivocación, la bachata inicial de este capítulo lleno de affaires absurdos y divertidos: la confusión de Cué al atribuir a Bach la autoría del concierto de Vivaldi que escuchan por la radio del coche) una fuga interminable.

Las diversas bromas musicales del texto, que van de los problemas oculares de Stravinsky (padecía strabismo) a juegos fo-

néticos con los nombres de autores y obras (modesto que él es, Modesto Mussorgsky, La Sylphid de Chopin¹¹), siempre regidos por la bachata inicial que se convierte así en motivo y recurrencia donde convergen las diferentes líneas anecdóticas que componen el relato¹²; se suceden en la compleja pirotecnia rítmica de los discursos de Cué y Silvestre y demás miembros de esta orquesta aliterante hasta llegar al clímax, a la tonalidad más alta en la partitura de la narración, cuando la feliz ocurrencia de "una máquina de escribir notas musicales" lleva a los protagonistas a pensar que, con ella, "Chalcoovski pudiera haber sentado a su secretario en las rodillas"¹³ Este invento ficticio, cuyo responsable es un amigo de ambos (Rine Leal), parecería una alusión metafórica a la técnica utilizada por Silvestre en la confección de su "Bachata", relato a ratos más aún a los movimientos de la bachata que a los del bolígrafo. Como si se tratara de instrumentar, en los dos sentidos del término, una suerte de dadáismo musical, la máquina referida estaría acompañada de unas indicaciones que hacen recordar las de Tzara para la fabricación de un poema. "Simplemente —dice el narrador— se pone (y no hace falta papel pautado tampoco) en la partitura Tararará tararán o Un-pa-pa-pá o Nini nini niní, dependiendo del carácter de la música. Se hacen acotaciones al margen: más rápido, lento, agitado, allegro naval, maestoso soflutado o trompetillando. Son las únicas concesiones a la notación tradicional. Papapapúáá papapupí sería el comienzo, por ejemplo, de la Quinta Sinfonía de Beethoven, que mine tiene ya casi toda transcrita a su sistema. El solfeo, por supuesto, se llamará tarareo"¹⁴ Los movimientos incesantes, cadenciosos, eufónicos del desenfado verbal en "Bachata" proceden quizá de una Smith-Corona dócil a la escuela barroca, edicada para transcribir en su teclado las intrincadas, velaces armonías de una proza musicómica a la manera de este Groucho Bach de la novela. Producto de una ebriedad real y metafórica en este ejemplo elegido al azar de entre los innumerables monólogos de Silvestre¹⁵

No entendió o no quiso entender. Al entendedor re-
nente no le bastan las palabras. Hay que hacerle
cifras, mostrarle los numeritos. Lástima. Podía
haberle hablado ahora. lo haré para mí. Santurha-

blarme. Solución que es polución. La solution d'un sage n'est que la polution d'un page. Paje y su pareja. Paja. Hay quien ve la paja en el ojo del culo ajeno y no ve la verga en el propio. En el país de los tuertos el ciego es rey. El refranero a la lanterne rouge. Red Light District. ¿Inventarían las putas el semáforo? No, que el inventor tiene un monumento en París. Sale en The Sun also Rises. Siempre levanta el sol. Lo único que se levanta en la novela. The Sun Only Rises.

La vena sicalíptica, fuente inagotable del humor de G.C.I., no únicamente se revela en sus obras mayores —las novelas— sino también en artículos, crónicas y juegos de escritura publicados aquí y allá. Buena parte de éstos fueron reunidos en Exorcismos de esti(1)0, donde puede leerse la letra de una composición burlona, vernácula, que no oculta la filiación del autor a las manifestaciones propias del folklore sexo-musical cubano.¹⁶

CANCION CUBANA

¡Ay, José, así no se puede!
 ¡Ay, José, así no sé!
 ¡Ay, José, así no!
 ¡Ay, José, así!
 ¡Ay, José!
 ¡Ay!

En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Cabrera Infante habla del punto de partida de TTT, que tiene que ver con otro título en siglas: P.M. Esta anécdota arroja suficiente luz sobre la vinculación cinematográfica y musical de toda su obra, ya que P.M. no es sino un cortometraje filmado por Sabá Cabrera, su hermano, "que era nada más y nada menos que un ejercicio de free-cinema sobre la música y el baile popular cubano, donde la cámara se paseaba por los bares de los muelles en La Habana vieja"¹⁷ En 1961 esta película fue censurada y confiscada por la policía cultural del régimen revolucionario, dando pie a que el hermano escritor del infortunado cineasta concibiera la posibilidad de trasladar la música de la cinta al ritmo de las innumerables voces que constituyen el coro contrapuntístico de TTT. "Ese

mundo del choteo criollo, del relajo cubano, de la pachanga de donde habían surgido todas las formas musicales cubanas, estaba incoerciblemente condenado a la desaparición";¹⁸ dice Cabrera, por lo que la melomanía verbal de la novela responde justamente al impulso de rescate de una realidad que desaparece (la luz de la vela que se apaga, cita de Lewis Carroll que sirve de epígrafe a la obra) ante los ojos asombrados de los habaneros que viven el cambio de guardia política de su ciudad, esa pleiade de tigres y tigresas que pululan en el libro.

Otras fuentes aleatorias de TTT están sugeridas e implicadas en este asunto; no sólo la transposición lingüística de un discurso musical en vías de extinción,¹⁹ sino también otras instancias —que con el tiempo devendrán constancias— de la literatura cabreriana tienen su punto de partida en este vértice anecdótico. A saber: la novela es concebida a partir de una película (la de Sabá Cabrera), lo que explica perfectamente la estructura de montaje, la narración dinámica y otras virtudes fílmicas del libro; el título de ese cortometraje es, precisamente, P.M., el pasado meridiano nocturno que viven cotidianamente los protagonistas de TTT: la recuperación del relajo cubano, de la pachanga habanera trasladados pulcramente al terreno literario, donde tomarán carta de naturalización; etcétera.

Esta interrelación del cine y la música tiene virtudes: tiene virtudes mnemónicas. Como lo afirma en su ensayo "Música para una ensalada",²⁰ nada propicia mejor el recuerdo que la música, que parece fijarlo en la memoria con mayor fuerza que la de una foto-fija. Así, todo el ensayo es el pretexto para volver sobre sí mismo, para localizar su historia personal, de un son que activa "este recuerdo infantil en que me tardo de una tarde en que bajaban unos músicos ambulantes cantando en el crepúsculo cubano"²¹ Ese es, eso significa la música: el ritmo vital de una obra que, como toda creación humana, es una forma de construir la propia biografía.

Uno de los recursos más frecuentes (quizá el más evidente) en la prosa cabreriana, el de la aliteración —que ha pasa-

do paulatinamente a gobernar, a guiar su escritura, es sin duda un recurso sonoro, musical. La constante repetición de uno o varios fonemas da un ritmo especial al discurso gráfico: lo hace hablar. Así por ejemplo, en su artículo acerca del suicidio en Cuba la sucesión aliterada de las palabras de una frase le permite reproducir, como en el caso de esos paradigmas de la aliteración significativa que son los versos de Garcilaso y Juan de la Cruz ("el guave susurrar de las abejas"; "un no sé qué que quedan balbuciendo"), el ritmo fónico de un tiroteo verbal, la violencia del asunto confundiendo con su metrónimo aliterante.²²

Una de las mujeres más sólidas y firmes en apoyar a Fidel Castro dondequiera, inclusive su confesora de peligrosas intimidades políticas, heroína del régimen varias veces, Haydée, llamada Yeyé, súbitamente tomó su pistola (cada comunista cubano con su Colt Cuarenta y Cinco) y tranquila se la llevó a la boca como una taza de té.

El sonido cobra sentido: registra, refleja, acaso ironiza la apéctible actitud con que la mujer mejor ubicada en el gabinete político castrista pone fin a sus días dentro de un régimen que aún no le dice adiós a las armas.

Otras veces, la doble aliteración paralela establece un ritmo corto que fractura frases previas más o menos largas, logrando con esta pausa sonora que el tono de la lectura no se adormezca en una sola modulación: cambio en la frecuencia. Habrá que reproducir el párrafo final de "Cuba y sus sonos", artículo musical en más de un sentido, en el que la doble aliteración referida es, precisamente, la nota que cierra el concierto verbal del ensayo:²³

A principios de 1948 se podía oír por la radio cubana, insistente, un comercial político al que su absurdo impensado hace memorable todavía. Decía así el anuncio: "Anda recorriendo la provincia de Las Villas con el senador Emilio Núñez Portuondo un joven candidato a representante a la Cámara. Se llama Ulises Carbó. ¡Vota por él! Tiene música adentro". De este libro, como de su autor, si se puede decir sin ser risible que tiene música adentro. Lee, lector. O mejor, oye.

No podría dejar de mencionarse en este capítulo un texto cuyo ludibrio verbal, en combinación con su vocación de parodia política, lo convierte en una obra maestra de la música del lenguaje: "Delito por bailar el chachachá". El relato principia, por cierto, con un ritmo pausado de compases yuxtapuestos ("Me miró. Me miró con sus ojos color de ópalo de aceite de orine. Me miró mientras comía y sonrió"²⁴) que da lugar a diálogos que más parecen onomatopeyas de algún son montuno de ascendencia afro-cubana ("¿En qué piensas?/ En ti./ ¿En mí? ¿En qué en mí?/ En ti y en mí./ ¿En qué?/ Juntos los dos"²⁵) y a ingeniosas genealogías fónicas ("biblia, bíblos, bíblinos, lapis hibulus, lapsus labialis, labia, laburinthos, laborantibus, laboriosus, laborare, labefacere"²⁶) como curioso contrapunto de la anécdota: el narrador autobiográfico vacila en un café entre la lectura lenta de La tumba sin domingo, la re-visión de las innumerables horas que salen y entran y la lenta conversación de dos comisarios de la cultura castrista que interrumpen la vigilia de su mirada fisgona y erotizada luego de que su mujer lo ha dejado esperando su regreso. Como en la canción popular cubana que sirve de epígrafe al texto (Señor Juez, Señor Juez, / Mi delito es por bailar el chachachá) la falta cometida por el protagonista es disfrutar las posibilidades expresivas del arte pre-revolucionario, vale decir, del arte a secas. El funcionario abomina del "arte abstracto" porque:²⁷

tuvo su florecimiento en Cuba en los momentos de la mayor penetración de las fuerzas imperialistas, florecer que no por gusto que coincidió con los años peores de la tiranía batistiana. Con la pintura abstracta, esa literatura que ustedes divulgan, la bikini (sic), la poesía hermética, el formalismo, el jazz; todo eso, junto con la prostitución de la música popular y del folklor (sic) y del lenguaje hay que atribuirlo a la nefanda influencia del imperialismo.

A lo que responde el interpelado primero musicalmente ("¿Qué hay con el chachachá? (...) que es un baile singular"²⁸) y luego con las mismas razones —o la única razón— que en la biografía del autor motivaron su autoexilio:²⁹

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. Teoría del retorno de la culpa —empezamos con el pecado original y terminamos con el pecado total.

Pecado, culpa original: la música popular, el humor festivo de la proverbial vocación cubana por el relaje y la pachanga son, de acuerdo con G.C.I., delitos delicados en la Cuba de hoy. Como dice el estribillo de una conocida canción en voz de uno de los pagueiristas musicales del sistema cubano más eficaces (Carlos Puebla), se acabó la diversión/ llegó el comandante y mandó a parar.

La arquitectura formal, la trama de las palabras³⁰ en Cabrera Infante, como en Joyce, como en Lewis Carroll, depende en gran medida de la eficacia oral de los juegos de palabras. El palíndromo eterno, las parodias paronomásticas de Ulises se corresponden perfectamente con el no-sense y los poemas jitanjáforicos de las dos Alicias, lo mismo que con la fiebre aliterante de Tres tristes tigres. Leopold Bloom, repasando mentalmente la ya mencionada duda semántica de su mujer ("Metempsychosis, sí, ¿con qué se come eso?"³¹), apunta como sin querer, con cierta cuota de resignación y amargura, la frase que resumiría adecuadamente el proceder lúdico, la meticulosidad formal de la prosa de los autores mencionados: "Sólo palabras grandiosas para cosas corrientes por el gusto del sonido"³². En los tres, por cierto, la historia parece estar escrita para ser oída y, en este sentido, la pulcritud de su melodía verbal exige todo el cuidado acústico de una interpretación musical: la página deviene entonces partitura, tráfico feliz, exuberante de fonemas: sinfonía de la sintaxis.

CAPITULO VI

HUMOR E IDENTIDAD: LA HERENCIA HERETICA

La fiesta promueve las permutaciones de las máscaras de los lenguajes

JULIO ORTEGA

El humor es idéntico a sí mismo. En su espejo nada puede fijarse que no sea su propia imagen repetida. Identificarlo es reconocer que su identidad no pertenece a nadie particularmente sino a todos por igual. Está en nosotros, lo descubrimos cada vez que nos miramos con atención y advertimos ese rostro excepcionalmente ridículo: nuestra verdadera caricatura.

Ningún humor es reaccionario. Natural e históricamente ha sido una forma de la herejía. Se ha erigido, gracias a sus virtudes proteicas y a su capacidad para devirtuarlo todo, en el mejor enemigo de la hipocresía ambiente, esto es, de la seriedad como institución.

Definir al humor, tratar de atraparlo, es tarea imposible. No así localizar ciertos puntos de su huidiza trayectoria en la obra de un autor determinado. Rastrear las huellas de esta herencia herética es identificarnos con la fiesta infinita de nuestro propio lenguaje.

De acuerdo con Erich Auerbach, la literatura occidental ha desarrollado a través de la historia dos vías de acceso a la realidad, dos maneras distintas y casi antitéticas de representa-

ción del mundo concreto. Por un lado, procura una visión del hombre y su entorno totalmente sería "que ahonda en lo problemático, que sobrepasa lo meramente moral y se sumerge en las profondeurs opaques de nuestra naturaleza"¹. respondiendo, en este sentido, a una visión trágica y rigurosamente crítica de la vida; por otro, enfrenta con un estilo oblicuo, irónico y divertido la íntima problematicidad de la existencia, valiéndose del humor y el desenfado como puntos de apoyo de la obra artística. Es, por supuesto, dentro de esta segunda vía donde se inserta el trabajo de Guillermo Cabrera Infante.

El origen mismo del sentido del humor, desde un punto de vista histórico-social, parece remontarse a las comunidades primitivas en las que, según afirma Mijail Bajtin, convivía normalmente con las manifestaciones de carácter solemne u oficial, ya que "dentro de un régimen social que no conocía aún ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados"². La cosmovisión humorística adquiere un carácter marginal que la separa de la cultura oficial en la medida en que se va fortaleciendo la naturaleza doctrinal y seria de las instituciones político-sociales. Es entonces que sobreviene para el espíritu de la comicidad la expulsión de ese paraíso permisivo en el que, dice Bajtin, "se podía celebrar y escarnecer al mismo tiempo al vencedor durante la ceremonia del triunfo, del mismo modo que durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto"³.

La consecuencia directa de este divorcio es el decantamiento de las formas humorísticas en las expresiones no oficiales de regocijo: la fiesta popular, el carnaval que, a diferencia de la rígida risa institucionalizada por la celebración solemne de la Iglesia o del Estado, crea una atmósfera vital de renacimiento y renovación entre las clases populares. De esta forma, el humor logra, por una parte, cierta autonomía, algún grado de independencia con respecto al enfoque serio y oficial del mundo, y por otra se convierte en la burla al margen, el escarnio soez —absolutamente libre— del poder solemne y autoritario.

De aquí se deriva, precisamente, el humor satírico cuyos didactismo, ejemplaridad e intención de enmienda lo desvincularon del humor popular. Esta distinción es muy bien observada por ese maestro del humor negro que es Jonathan Swift cuando escribe que encuentra dos tipos bien definidos de práctica de la comicidad: el que se relaciona "con la particular satisfacción y el placer del escritor" que hace uso de su legítimo derecho de reírse de la ridiculez y los vicios de los hombres; y el que, partiendo del anterior, urge en alguna forma "a los hombres de genio y virtud a enmendar el mundo tanto como puedan"⁴. Es evidente que la verdadera sátira se inclina por esta segunda acepción —más noble y altamente loable, a decir de Swift. Pero también es cierto que el afán de fastigar al receptor del objeto artístico para que actúe en uno u otro sentido o para que extraiga del texto una enseñanza o moraleja, no sólo marca un rompimiento del autor con el primigenio sentido positivo, de celebración y placer, que atribuye Bajtin a la comicidad popular, sino que provoca que la obra se mueva en los peligrosos límites del mariqueísmo didáctico en detrimento de sus posibilidades de experiencia estética (que no estrictamente ética) ajena a cualquier tipo de coerción admonitoria.

El humor en la obra de Cabrera Infante está decididamente del lado de esta autonomía lúdica, sin por ello dejar de manifestarse a veces (sobre todo cuando adopta perfiles políticos) bajo la forma de la sátira. Retoma elementos de la tradición popular —la fiesta interminable de La Habana nocturna pre-revolucionaria, la música vernácula de tono irónico, el relajo y la pa-changa fundados en las bromas de doble sentido— y se identifica con la herencia del humor carnavalesco, acríptico y positivo, con el ludibrio per se, exento de la voluntad reformatoria del escarnio y su risa vehiculizada como juicio de valor o como agente de una razón determinada.

G.C.I. no solamente milita en la literatura con la estafeta de una comicidad heredada de la conocida estirpe humorística en lengua inglesa (tanto la crítica como él mismo han recu-

nocido que la literatura y la actitud desenfadada de buen número de autores ingleses y norteamericanos —de Sterne y Carroll a Mark Twain y Perelman, de Donald Barthelme a Groucho Marx— son el fantasma que recorre la Europa de su escritura), lengua que le ha permitido ser un creador perfectamente bilingüe ("Soy el único escritor inglés que escribe en español, soy el único escritor cubano que escribe en inglés en Inglaterra"⁵), sino que los antecedentes literarios más señalados de su obra pertenecen a lo que llamaría Auerbach el dominio del divertimento libresco, de la literatura concebida como un juego entre dos desconocidos: autor y lector. Así, el crítico alemán destaca en Boccaccio su tono peculiarmente irónico y malicioso "que elude toda calificación seria y toda toma de posición"⁶. La socarronería de Rabelais evita igualmente todo roce con la problematicidad y la tragedia ya que sus propósitos son "los de una ironía creadora, que trastruca los aspectos y las proporciones acostumbradas de las cosas". Yendo un poco más atrás, Auerbach afirma también que la obra de Petronio, ese autor que Cabrera confiesa haber convertido en su principal motivador masturbatorio en la pre-adolescencia, es de carácter puramente cómico y, con respecto a la locura quijotesca, hace depender de ella la fuerza "que conjura y desata todo el juego cervantino: es ella la que hace del mundo real y cotidiano un divertido escenario"⁸.

La feliz neutralidad (ambivalencia, la llama Bajtin) del juego, la comicidad complaciente que rebosan estas obras hace perder pie a cualquier otra representación del mundo desde la perspectiva de su tragicidad. Si la locura en Don Quijote o la corrupción moral en El Satiricón son dos instancias lo suficientemente serias como para permitir su denuncia en un tono elevado y directo, también son lo necesariamente ricas y complejas para evadir la posibilidad de su reducción a los estrechos niveles del simple testimonio o las muy personales tomas de posición de sus autores. El hecho de que, para entrar en materia, Tres tristes tigres sea más el festejo febril de la vida nocturna de una ciudad que ya no existe. (que sólo existe en el recuerdo), que un espacio para la nostalgia regionalista o un lugar para el tono la-

crímo y elegíaco, hace del libro un producto artístico mucho más acabado y complejo, un ejercicio espléndido en homenaje a la ciudad y a la escritura misma: la ceremonia novelística como pretexto del más puro desenfadado, como antítesis del adagio y la plañidera.

Por naturaleza el humor es siempre el mejor antídoto contra el pesimismo. William Makepeace Thackeray —para citar a otro miembro de la escuela británica del ingenio libresco— no pacta la paz con el entresejo fruncido sino, al contrario, intenta exorcizar la contundencia de su íntima desgracia personal (la muerte de su joven esposa, la ruina económica que le fue siempre fiel) con la mejor muestra de literatura festiva del Siglo XIX inglés, sólo comparable a Carroll y al Dickens del Club Pickwick. Es un observador irónico de la vanidosa feria social (a la que nunca termina de integrarse) y logra reproducir sus mecanismos más ríspidos con una prosa perfecta donde el ánimo parece más el del carnaval que el de la simple denuncia por un rencor de clase. De cualquier modo, el caso de Thackeray sólo confirma una regla casi sin excepciones: los mejores escitores humoristas fueron siempre —y ahí están las obras para confirmarlo— individuos que extraviaron el camino del éxito y el reconocimiento abrumador o inmediato. Si alguna empresa tuvieron frente a sí fue aquélla en la que trabajaron como ratones a sueldo de un mercader, cultivando un escondrijo. Donde, pues, el fracaso personal ha devenido no pocas veces fiesta de la literatura.

A lo largo de más de treinta años de labor literaria (contados a partir de 1952, fecha en que aparecen sus primeros cuentos en revistas cubanas), la prosa de Guillermo Cabrera Infante ha seguido un curso más o menos afín a la vena cómica ya señalada en el cuerpo de sus influencias, a la premisa por la que apostó desde el punto de partida: por un incondicional del sentido del humor con la misma devota persistencia de quien cree más que en el genio creador en el ingenio del lenguaje. Pero el humor no es el mismo. Puede decirse que el más fresco y espontáneo

aparece en su primer libro, Así en la paz como en la guerra, aunque su presencia todavía no es tan total y devastadora como en obras posteriores. Basta comparar las descripciones femeninas de dos de los relatos del texto (cortados como con la misma tijera del desapego narrativo, de las frases que no revelan ningún guiño de ludibrio lingüístico por parte del sujeto observante) con alguna elegida al azar de entre las innumerables reproducciones verbales de mujeres que aparecen en La Habana para un infante difunto, para percibir el contraste de tono, de vocación humorística, entre ambas obras. La protagonista de "En el Gran Ecbó" así es presentada:⁹

Ella era alta y esbelta y con el vestido que llevaba ahora, con su largo escote cuadrado, lucía hermosa. Sus pechos en realidad eran pequeños, pero la forma de su tórax combado la hacía aparecer como si tuviera un busto grande. Llevaba un largo collar de perlas de fantasía y se peinaba el cabello en un moño alto. Tenía los labios parejos y carnosos y muy rosados.

La adolescente de "Cuando se estudia gramática" es descrita también con idéntica objetividad, con la distancia propia a la etapa pre-humorística de la prosa cabreriana:¹⁰

Mariella tenía quince años, pero muy bien podía decir que era mayor. No era alta ni baja y sin embargo no era proporcionada. Tenía las piernas largas, redondas y levemente gruesas, y eran lo más importante de su cuerpo. Su talle era corto y sus senos abultaban bastante bajo la blusa blanca que llevaba ahora, la que hacía resaltar su rostro moreno y su pelo negro. Por debajo de la amplia saya se adivinaban sus caderas ya marcadas.

A pesar (o quizá por ello mismo) de que no se trate ya de una mujer o una adolescente sino de una niña, esta pequeña fotografía carrolliana aparecida en La Habana para un infante difunto muestra claramente que el bolígrafo —más bien, la máquina: Cabrera escribe siempre, según confiesa, sobre un papel empotrado en su Smith-Corona— se ha vuelto más perspicaz, más atento a las posibilidades lúdicas de la escritura:¹¹

Ésta era una niña que debió tener unos ocho años cuando llegamos al edificio y ya su belleza era notable: rubia, de guedejas amarillas y enormes ojos azules, tenía una boca, no una boquita, formada como la de una mujer madura que contrastaba con sus ojos infantiles y la hacía inquietante al sonreír como una menina menstruosa. Más de una vez lamenté que Barbarita no fuera mayor y cuando creció, antes de ser completamente una muchacha, desapareció con su abuela y a menudo me pregunté qué fue de su suerte sexual, qué se hizo de su belleza, a dónde fue a dar que fuera más apreciada esa Barbarita que amenazaba siempre con hacerse Bárbara.

Los parentescos, las deudas de Así en la paz como en la guerra con respecto a la obra de los mentores literarios de G.C.I. son, como corresponde a toda obra primeriza, más que notables, abusivos. Llamán la atención porque provienen casi exclusivamente de uno solo, Ernest Hemingway, y también porque se trata de la mayor influencia no humorística del autor, lo que explica la casi nula presencia de lo cómico ya señalada.

Los quince cuentos que forman el volumen son, en número y técnica narrativa, una versión en lengua española de los que integran el primer éxito literario joyceano (The Dubliners, texto que alguna vez fue traducido por el propio Cabrera Infante) y de los que aparecen en In Our Time, de Hemingway. Al igual que Así en la paz..., el libro del ganador del Premio Nobel intercala en sus quince historias igual número de viñetas, pequeños textos de carácter violento no únicamente por su asunto sino también por el áspero estilo, típicamente hemingwayano, con que están escritas. Terminada la lectura de los cuentos de Cabrera podría formularse una sola pregunta con tres posibles hipótesis: ¿notable coincidencia?, ¿severa traducción?, ¿rotundo plagio?

De cualquier modo, la influencia ejercida por la obra de Hemingway en la del autor cubano merece mención aparte, no sólo por su determinante importancia en el desarrollo del estilo del joven G.C.I., sino además porque es la única, entre las innegables deudas con otros escritores, en la que la transfusión no se dio a través de la vena humorística y festiva. Todo lo contra-

rio. De Hemingway, particularmente del primer Hemingway, permanecen en la escritura cabreriana huellas notables, de entre las cuales el enfoque crudo, visceral del relato no es la menos relevante.

En su trabajo intitulado "Guillermo Cabrera Infante's Debt to Ernest Hemingway", Peavler examina el asunto a la luz de los dos libros antecitados que son, sintomáticamente, la opera prima de cada autor. La similitud entre In Our Time y Así en la paz como en la guerra no se reduce a su estructura basada en la alternancia de relatos y viñetas. Sucede además que los primeros, temáticamente distintos en la superficie, están conectados por un fondo idéntico de distanciamiento narrativo en el que el autor parece desentenderse y dejar a la deriva la suerte de sus personajes. En ambas obras el estilo es austero y el lenguaje coloquial, determinado por la repetición. Comparten experimentos lingüísticos significativos, sobre todo en lo que se refiere a la reproducción de la lengua oral. El protagonista de varios de los cuentos en cada uno de los libros constituye casi una autobiografía presentada en los distintos estadios de su evolución cronológica y mental. Etcétera.

Sin embargo, y a pesar de que la influencia fue en principio tan intensa, a partir de Tres tristes tigres, su siguiente obra narrativa, apenas quedan en la prosa de G.C.I. aspectos evidenciabiles de la presencia del narrador norteamericano: un eventual ritmo lacónico o informativo, "the ironic distance" y sobre todo "the run-on-syntax"¹² señalados por Peavler. Si en Así en la paz... el parentesco es casi un reconocido plagio, en sus libros posteriores la influencia va desapareciendo al cobrar importancia —reveladoramente— el ingrediente humorístico y la preocupación erótica. Hemingway no fue precisamente un erotómano ni tampoco un fanático del ludibrio. Acaso haya en su obra ironía, nunca humor: su prosa está demasiado problematizada por asuntos suficientemente profundos que no permiten ir más allá de ciertos esguinces y roces lúdicos. Con el correr de los años y el oficio, la narrativa de Cabrera Infante va a acusar una fijación humorística que ha sido inversamente proporcional a su tan traída y lle-

vada —por otro lado, innegable— deuda con Ernest Hemingway.

Los primeros atisbos de su estilo fresco y festivo serán más obvios, de cualquier manera, en el prólogo de su segundo libro, la reunión de reseñas cinematográficas intitulada Un oficio del siglo XX, donde responderá con la misma moneda al humor ácido y a la mordacidad de algunas de las crónicas ahí presentadas. La obra, construida como recopilación de la labor crítica de un tal Caín (seudónimo del autor), tiene ingredientes de ficción y una notable recurrencia a la broma-en-sí-misma que ya anuncia la autonomía humorística de los juegos formales de libros subsecuentes.

Pero es con Tres tristes tigres y la secuela de libros aparecidos tras esta enorme digresión en forma de novela, que la necesidad del pun,¹³ de regodearse en los retruécanos y artificios de la lengua, tomará carta de naturalización y se impondrá en la escritura cubreriara. El humor tomará forma a partir de variados recursos lingüísticos: la paronomasia,¹⁴ el paralelismo, la aliteración, las falsas asociaciones semánticas, etc. Para regocijo de los lectores de Alicia en el país de las maravillas, que seguramente disfrutaban también los laberintos mentales por los que deambula Leopold Bloom en el Dublín de su cabeza, los juegos de este Infante incorporan a la lengua española, a partir de la publicación del libro en 1967, los mismos diagramas libresco, las mismas felices alusiones universalmente cómicas: verdaderas radiografías de la palabra.

En efecto, con el mismo cuidado formal que seguramente le exigió a Lewis Carroll la confección de las dos Alicias, en especial la de Alicia a través del espejo cuya estructura reproduce los movimientos de una partida de ajedrez, con su misma habilidad en el manejo de la lengua,¹⁵ la cual le permitió crear los juegos poéticos absurdos que abundan en su obra (en particular el Jabberwocky, la más alta expresión del non-sense, sólo comparable a los crucigramas sin sentido de Sustrófedon, el extraviado personaje de Tres tristes tigres), Cabrera Infante hace de TTT —siglas con las que, quizá para evitar una errónea pronunciación del

trabalenguas, la crítica alude al libro del autor cubano— una complicada broma lingüística y visual. Y es que en la obra no hay linealidad espacial ni temporal, cómodas ficciones que traicionan la traducción veraz de una realidad siempre simultánea. Por ejemplo, en "Algunas revelaciones" se llega a desordenar la sintaxis de tal modo que una página puede dar la apariencia de haber sido escrita con la receta de Tristan Tzara para escribir un poema (colocando las palabras en el azaroso des-orden en que salgan de una pequeña caja en que previamente fueron agitadas)¹⁶

Yo, este anónimo escriba de jeroglíficos actuales, podría decirles más, decirles por ejemplo una última cosa ni derecho tengo no ya) El a abrió lo él (nombre su en a pronunciar su nombre) y lo miró y lo cerró y no vio él ,nunca pero ,nunca supo nunca porque —nada pero que tenía sobre la mesa de operaciones, finalmente,
final punto coser de máquina la y paraguas
 el

Si bien los posibles consumidores de este humor sense no forman mayoría, lo cierto es que G.C.I. permanece fiel a una decidida vocación lúdica que, en la dificultad de su barroquismo a veces desmesurado, ya había sido explícitamente formulada en una frase del prólogo de Un oficio del siglo XX¹⁷: "porque en mis páginas encontrarán de todo, menos esa forma sutil del desprecio por el otro: la condescendencia".

La Habana para un infante difunto, ese conjunto de folios ficticios, de fecundas memorias memorables que constituye la última obra en el itinerario libresco de Cabrera (mientras la inminente traducción de Holy Smoke no diga lo contrario), representa de algún modo el retorno de este Ulises autoexiliado a la Ítaca de su espontaneidad lúdica, a la frescura verbal de sus primeras obras, con todo el aprendizaje de los años sin Penélope. Nadie sabe lo que tiene hasta que lo ve en las piernas de otro y parece que G.C.I. decidió volver al humor a primera vista en el atardecer de su trópico de tropos con la publicación del libro en

1979. Mucho más sencilla temática y estructuralmente que TTT, La Habana... no abandona los recursos aliterantes tan caros a la respiración verbal de la prosa cabreriana, aunque repliegue las velas del ludibrio per se en que habían navegado sus tigres para localizar amores perdidos en el puerto de La Habana flirteando, fornicando (cuando no siendo impecablemente violado) en cada una de sus calles. Aquí el Lecho de Procusto del recuerdo se vuelve fundamental, funda mental de una memoria sin preservativos que fecunda casi todos los huecos del pasado mediato e inmediato del autor. La mera ficción y la autobiografía se entretajan para devenir metáfora la una de la otra, coito verbal donde los chistes, los juegos de palabras y el espíritu desenfadado están en función de la carga erótica que contienen: 18

Pero las tetas de dulce, las dor, rebasaban las medidas de las tetas conocidas: era teta incógnita: mi primer encuentro físico, palpable, tridimensional con las mamas mayúsculas, orbes de las ubres. Esa primera vez me gustó encontrarme con tanta abundancia carnaria, aunque un día (tal vez volviendo al seno materno: mi madre tenía las tetas pequeñas, que conservó hasta bien entrada en la madurez) me sorprendería saber que mi ideal verdadero eran los senos secantes, más bien las téticas —pero esa sabiduría pertenece al futuro.

No es necesario ningún recurso del genial Berlín para pronosticarle a esta última escala de la trayectoria humorística infanti-ana una lógica reconciliación con aquellos fanáticos de TTT perdidos en el verano de sus Exorcismos de esti(1)0 (estación de paso, intermedia, donde el juego de palabras se disuelve frecuentemente en el mercar de la locura, en la lectura azorada), ejercicios que, por asociación paródica, recuerdan desde el título a Raymond Queneau, escritor francés que, si no puede considerarse una influencia determinante en el humor de G.O.L., sí guarda con él algunas semejanzas dignas de ser señaladas.

Acaso las primeras similitudes puedan ser localizadas ya en TTT, libro cuyo influenciam parece transatlántico. Queneau presenta en sus famosos Ejercicios de style una misma anécdota

perfectamente trivial escrita de cien modos distintos que resulta brillante y sugerente en la medida en que el alarde formal de Queneau la revitaliza. Precisamente en dos capítulos de TTT, "Los visitantes" y "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes", G.C.I. ejercita los músculos de su lenguaje narrativo en una gimnasia lúdica que se vale lo mismo del nov-sense carrolliano que de los divertimentos estilísticos de Joyce. Como sucede en la obra del autor francés, el libro se propone recuperar el habla común del cubano, hacer con los distintos dialectos habaneros lo que hizo con el francés parisino el autor de Nazie dans le metro: literatura, simplemente literatura, transformándola, obligándola, como dice la advertencia inicial de TTT, a "atrapar la voz humana al vuelo",¹⁹ certera cetrería de aviesos cazadores verbales.

En la sección que se presenta con el título de "Los visitantes", se cuenta la historia del bastón de Mr. Campbell en cuatro versiones distintas y aun opuestas entre sí; en dos de ellas el juego se enriquece sobre todo porque son traducciones —asunto recurrente en la novela— literales y deliberadamente erróneas de una supuesta versión de los hechos redactada por Mr. y Mrs. Campbell en lengua inglesa. De la falta de pericia del traductor, de las correcciones que hace la visitante norteamericana a las apreciaciones de su esposo y de la misma situación equívoca surgida en torno al bastón (Mr. Campbell lo olvida en un café y cuando regresa a buscarlo se encuentra con que ya tiene dueño, un cretino con el que no se puede dialogar en lengua alguna. Con ayuda de un policía, el turista-con-apellido-de-sopa recupera finalmente el souvenir fálico sólo para que, al llegar a su hotel, se dé cuenta de que el bastón nunca había salido de su cuarto: una equivocación), resulta un juego que revela la enorme gama de posibilidades estilísticas —y lúdicas— de la prosa infanti-

Por el contrario, en las diferentes versiones de "La muerte de Trotsky..." no se trata de reproducir discursos orales sino de registrar parodias literarias, en un evidente homenaje humorístico a la narrativa de siete escritores cubanos: Martí,

Lezama Lima, Carpentier, Nicolás Guillén, Lydia Cabrera, Lino Novás y Virgilio Piñera. La habilidad del autor en la imitación de los recursos formales más frecuentes en sus compatriotas (el ritmo afrocubano en las frases de Guillén, el retorcimiento un tanto anárquico de los barroquismos lezamianos, la descripción permenorizada y los alardes eruditos de la prosa de Carpentier) es tan precisa que le valió el absurdo enojo de algunos (el novelista citado en último término) o la inverosímil indiferencia, otra forma del descontento, de otros (Lezama, Guillén). En este caso, el asunto de las parodias pasa a un segundo plano ya que el éxtasis formal del capítulo persigue primordialmente la incorporación de los siete discursos literarios a la fiesta de voces del libro, en un valioso intento de integración del mundo librero cubano al carnaval oral de la novela, donde el ingrediente humorístico, como en cualquier manifestación del regocijo social, es de vital importancia. No atender a este sentido paródico de la cosmovisión de la cultura popular, tan atinadamente reflejada en TTT, provoca el injusto encono de quienes ven en esta variedad del desenlace propio del relato cubano una muestra de la aversión personal, de la crítica ad hominem.

Hay un escritor de indudable importancia por cuya prosa, ampliamente reconocida como una de las más espléndidamente pulcras de todo el siglo XX, corre una sutilísima vena de fino humor irónico que de algún modo está presente en la obra de Cabrera Infante. Por cierto, el desenfado mordaz y al mismo tiempo cortés, elegante de Vladimir Nabokov está reproducido fielmente en la narrativa del escritor cubano. Los mismos acaceras verbales, las mismas alusiones encubiertas, la exacta prosa meliflua que se ondula como un campo de nubes retorciendo. Puede sentirse en ambas la tensión, el tono contenido de las frases, un línetico lenguaje alternativamente tímido y tímido, ligero y pesado, intentando dar cuenta de la respiración entrecortada que describe minuciosamente, febrilmente al objeto apurado, la atrevida transición de dos humoristas del amor sufridos y desbordando las ternas por-

torrillas verbales de sus adolescentes.

Pero hablar de Nabokov remite por necesidad al comentario de esa forma específica del amor que no por su frecuencia pero sí por su intensidad llega a ser reconocible en la obra de Cabrera Infante. Se trata, claro está, de la paidofilia, piadoso padecimiento compartido por tres autores de cabeza del autor de TTT: Lewis Carroll, Joyce y el mencionado en la primera línea de este párrafo. En cada uno de ellos, este amor que tampoco osa decir su nombre se manifiesta con rasgos distintivos: la paciencia pedagógica y aun ingenua, el cariño por encima de toda sospecha de Carroll para con Alice Liddell no aparece en la pasión exclusivamente contemplativa y extática de Leopold Bloom en su affair mental con la jovencita Gerty MacDowell (resuelto finalmente en onanismo), y menos aún en la meticulosa afición de Humbert Humbert por las ninfetas, a la cabeza de las cuales está Dolly Haze en Lolita.

La celebración de la eroticidad infantil en G.C.I. va de la contención lúbrica al homenaje del humor. En dos textos de Exorcismos de esti(1)0 hace un poco de ficción biográfico-hermenéutica para adivinar en un oscuro pintor flamenco (James Ennor, uno de cuyos cuadros exhibe "inocentemente culpables, impúdicas pero impúberes, como modelos de ese tartamudo fotógrafo contemporáneo, deformadas mucho antes de estar formadas, corrompidas sin haber sido maduras" a unas deliciosas ninfetas sorprendidas por el ojo ubicuo del pintor —y la (tr)aviesa mirada del cronista— durante la ceremonia del baño, y que parecen protestar tímidamente: "Pero, por favor, si apenas tenemos diez años!"²⁰) y en otro insospechado Humbert (Beyle Stendhal) alguna discreta afición pedófila. Según ésta, el autor de Rujo y negro profesó una pasión de tetas tomar por Eugenia de Montijo cuando la célebre emperatriz contaba "trece maravillosos años" a los que llegó a ser tan bella "como nunca lo volvió a ser". La noticia del caso deja sin habla al nada lacónico G.C.I., quien termina la nota con un desconcertante, ciclotímico entusiasmo que no niega la cruz de su nostalgia²¹:

Solamente puedo agregar, juntándose con Carroll,

haciendo corro con Chevalier, llorando ese rosebud entre las nieves de antaño con Humbert Humbert:

Thank Heavens
For little girls!

Las niñas de La Habana para un infante difunto parecen estar enfocadas más bien desde la retina reticente del humor. G.C.I. no alcanza (da la impresión de ni siquiera pretenderlo) ni el platonismo paidofílico del reverendo Charles Lutwidge Dogson —verdadero nombre de Lewis Carroll—, ni el matiz delicadamente perverso de la pasión nabokoviana, sino que utiliza la precocidad genital de sus infantas como motivo lúdico. Un ejemplo de ello es la pícura Fela de la novela citada, una de cuyas artimañas sexuales más celebradas por el regocijado narrador es la de saber localizar con destreza —y cierta ayuda de parte de este convidado a su propio banquete— el miembro masculino a través de un bolsillo del pantalón. Vale la pena reproducir in extenso las habilidades lúbricas de la niñafla cabreriana: ²⁸

...en las búsquedas efanas de alcohol (que no era una poción para beber ni padre abstemio sino combustible para cocinar: alimentaba una invención habanera llamada reverbero, que no reflejaba luz sino que producía calor: era una cocinita en miniatura, sumamente peligrosa, que se nutría de alcohol y tenía tendencia a estallar, más cóctel Molotov que hornilla: en un reverbero estuvo cocinando mi madre hasta que mi padre compró un anafe, pronunciado anafre, alimentado al carbón) siempre me acompañó Fela y tenía la costumbre de meter una de sus manos (en realidad, manita) en uno de mis bolsillos, no refugiándola del frío sino entrometiéndola en mi intimidad, y protegidos por la oscuridad (no sé por qué esta búsqueda continua de combustible se hacía por la noche o tarde en la tarde cuando ya era oscuro, cuando tan propicio era para nosotros partir hacia la tierra del alcohol y del amor) ella me tocaba a suito, tratando de acariciar mi pequeño pene, que ya estaba erecto —solamente meter ella su mano en mi bolsillo me producía una erección. Creo que la sola salida de la casa juntos ya era objetivo erótico. Como los viajes en busca de alcohol eran repetidos (los reverberos son como los borrachos: no sólo peligrosos

so, sino ávidos de alcohol) tuve la mafia de abrir un hueco al fondo del bolsillo y así pudo Pela meter su manita y encontrar mi penecito. No recuerdo ninguna eyaculación pero sí recorrer las calles paralelas a Monte, desde Rastro donde estaba una de las fuentes de alcohol, hasta Cuatro Caminos (el cruce de calles no el pueblo del mismo nombre a muchos kilómetros de allí) que era una esquina no sólo peligrosa sino muy frecuentada y lo que es peor (nunca pensé antes que podía llegar a detestar la profusión de luces en la noche habanera) muy alumbrada, recorrido que hacía en un embelso, completamente entregado al sexo todavía incipiente pero ya poderoso, embrujante, envolvente —un halo invisible pero no menos radiante que la fosforescencia de la ciudad.

En uno de los relatos de así en la paz como en la guerra, el que lleva por título "Un nido de gorriones en un toldo", puede hablarse ya en sentido estricto de un ingrediente paidofílico preciso, pues no se trata —como en la cita anterior— de un pre-adolescente solícito a solazarse en la salacidad precoz de una infanta sino de un adulto tentado por el paradójicamente me-nos pueril de los adulterios. La historia presenta a un hombre que, por un azar de su espíritu solidario con los gorriones del título, va al departamento vecino a recomendar a sus moradores la conveniencia de no extender el toldo de su terraza porque entre sus pliegues ha hecho nido una joven pareja de pájaros. En su visita, el personaje descubre a una niña que, en virtud de la ausencia de los ancianos con quienes vive, se permite ciertas libertades con el desconocido, las cuales no llegan a mayores (o, más exactamente, a menores: a los labios menores de la menor) por el inopinado arrepentimiento que acomete a esta rapazuela ciclótica: despide al hombre casi de inmediato. Éste regresa, desconcertado y sin poder dar crédito a su fugaz aventura, al departamento donde su mujer lo espera.

Lo interesante del relato está en la caracterización del personaje femenino, cuya psicología no es muy diferente a la de la Lolita de Nabokov: una niña veleidosa y en el fondo tímida, de movimientos estudiados que saben parecer espontáneos y en todo caso brindan al visitante una confianza súbita que se convertirá en rechazo sin previo aviso. A partir de este ejemplo podría es-

tablecerse que la poidofilia cabreriana no es de naturaleza obsesiva como en Nabokov sino más bien festiva y poco problematizada: participa de la combinación de confusión y placer, misterio y desenfado que activa siempre la presencia femenina en ese crucigrama amoroso que es el conjunto de la narrativa del autor.

Ya se ha mencionado a James Joyce pero es el momento de examinar con algún detenimiento su vinculación a la obra de Cabrera Infante, en particular la que existe entre las novelas más importantes de cada uno.

Tanto en Ulices como en TTT habría que empezar por observar que la literatura está concebida como una trama de referencias y auto-referencias, de citas tejidas a partir de un título, de juegos y modificaciones que disfrazan al objeto literario y lo transforman interminablemente. Esta recreación lúdica (fundamentada en la consideración de que el lenguaje es no solamente una creación humana sino también una re-creación constante y un motivo elemental de recreación) no sirve a los fines de una risa trivial y tranquilizadora o, como lo ha querido ver la crítica menos sagaz, a los de una risa admonitoria y sentenciosa —el sarcasmo satírico con virtudes didácticas. Se trata, más bien, de ese tercer humor de la tradición carnalesca enunciado por Bajtin: la risa festiva, regeneradora y positiva que no pretende la denuncia inmediata y aleccionadora sino la ambivalencia de la broma misma. En ambas novelas (valiéndose del término con la conciencia de que ninguna de las dos encaja en esta delimitación genérica), se hilvanan constantemente juegos verbales a partir de un título que acaso sólo intenten persuadir al lector de una cosa: de que la vida, como diría Juan Villero, es un chiste y lo importante es saber contarlo. Así, lo que en Ulices puede ser la deformación de Simbad el Marinero por la modificación de su oficio, cuyo primera letra se hace coincidir con la letra inicial del nombre aliterado ("Simbad el Marinero y Simbad el Salinero y Timbad el Timbalero y Himbad el Harinero y Kimbad el Kaninero y Pimbad el Pasenero y Bimbad el Barullero y Vimbad el Verdadero y Fimbad el Fanadero y Limbad el Limonero y Guimbad el Guiltarrero y

Pimbad el Farolero y Jimbad el Jaranero y Cimbad el Cimbaletero y Ximbad el Xilofonero"²³), en TTT el título de la obra más conocida de otro devoto del ludibrio palabrístico, Lewis Carroll, sirve de base a la balumba verbal de Eustrófeden, personaje ausente y sin embargo la presencia lingüística más viva en esta obra protagonizada por el paroxismo oral:²⁴

y me cordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije al Eustroformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavencia, Marviva, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malasia Maleza Maldicia Malisa Alisia Aluvia Aluvia Aluvia Aluvia y marlisa y marbrilla y maldevilla...

Una de las deudas menos reconocidas de la obra de G.C.I., precisamente con la que se dará fin a esta sumaria revisión de sus influencias, es la del elemento afrocubano en su proxa festiva, principalmente en ese collage de voces que es Tres tristes tigres.

En su trabajo "El mito de Ecué en la narrativa cubana", Julia Cuervo Hewitt lee TTT como una nueva (di)versión del mito Abakuá, llegando a conclusiones sorprendentes que coinciden puntualmente con la intención ya señalada del texto que aparece al principio de la novela: tratar de "atrapar la voz humana al vuelo"²⁵ Julia Cuervo asegura que, así como los iniciados en las ceremonias religiosas de los Sábigos tratan de encontrar el eco -Ecué-, la voz salida del tambor-urna fabricado con la piel del pez atrapado por Sikán, TTT "logra guardar la voz misteriosa del recuerdo, alcanzando a través de sus juegos lingüísticos una de las más altas representaciones literarias de la esencia del pueblo cubano en los ecos de su voz"²⁶

Lo que interesa destacar aquí es cómo esa voluntad punto menos que utópica de G.C.I., a saber, la de pretender asir el sonido de los distintos dialectos cubanos en la escritura, puede ser una forma del humor negro de aquel mito mulato. Efectivamen-

te, el credo Abakuá está basado en la búsqueda de la voz del silencio, el eco de Ecué que es el misterioso recuerdo (re-acuérdo, diría el autor) de una traición: Sikán, mujer marcada, reveló la posesión del pez al hechicero, un secreto estrictamente masculino que le cuesta la vida (si el pez es un símbolo fálico, tendría que reducirse todo al mito de la virginidad). Con la piel del pez muerto se fabrica, como se ha apuntado, el tambor ritual de los Rábigos, del que sale el sonido sordo de Koué. Apunta Julia Cervera: "Si el pez muere atrapado en un recipiente, la oralidad muere conjuntamente en la rigidez confinada de la escritura. Al tratar de fijar la oralidad de un pueblo, la palabra, como una foto, se convierte en una copia falsa, distorsionada, del original."²⁷ Ésta es la perversa paradoja de la novela: la imposibilidad de principio de poder escuchar el juego de voces que un astuto pres-tidigitador fonético tuvo a bien escribir, en vez de pronunciar.

Como si la literatura fuera también una religión por otros medios —para G.C.I. lo es la ideología—, la lectura ritual de tres tristes tigres descubre en la novela un mensaje de signos que, como en el mito afrocutano, buscan una voz, la voz, el espejo lúcido en que se re-conocen los lenguajes, la fiesta de nuestras notables máscaras lingüísticas. Pero, en un taimado golpe de ceder que nunca querrá ni podrá abolir el arar (para usar la metáfora mallarmeana tan cara a Cabrera Infante), el autor encierra al lector con el solo juguete de un caos multiplicado de sonidos que sólo momentáneamente se ordena cuando, en la mejor jugada del libro, pone el título de "Algunas revelaciones" a una sección de la novela formada por páginas en blanco, pero humor negro sonoro para quien busca la callada voz visual de la escritura.

CAPITULO VII

HUMOR Y CINEMATOGRAFIA: LOS CRITERIOS DE CITIZEN CAIN

Un niño jamás responde cuando le preguntan qué vas a ser cuando mayor: Voy a ser crítico de cine
FRANÇOIS TRUFFAUT

En el prólogo de Un oficio del siglo XX, que lleva por título el de "Retrato del crítico cuando Caín", Cabrera Infante presenta en tercera persona y con el pseudónimo de G. Caín a su propio alter ego crítico. El libro reúne las reseñas cinematográficas que el autor publicó en Carteles y Revolución durante la década de los cincuentas, pero este desdoblamiento ficticio contribuye a la transformación de una balumba de artículos y crónicas en un libro de ficción pura, permitiendo asimismo la aparición en la obra de Cabrera de una técnica humorística que no volverá a ser utilizada en sus siguientes textos: la de la autoparodia. La presentación de sí mismo en tercera persona, antes que ser objetiva e imparcial con el crítico de cine, se vuelve una ocurrente diatriba —personalizada y celebrablemente subjetiva— que no teme al juicio artero para llevar a feliz término su único objetivo: el de la crítica que se divierte con su objeto de estudio tanto como consigo misma. Así por ejemplo, resulta feliz el paralelo que establece el autor entre G. Caín (su doble pero también su personaje, en el que no sólo se reconoce a la bíblica cabeza-de-los-hombres-impíos sino de igual modo a las dos primeras letras de sus dos apellidos) y aquel fratricida de ilustre memoria.¹

A Caín el primero lo caracterizó su quijada; a nuestro Caín la ausencia de ella. El primer Caín

cometió un mal irremediable, irredimible por el género humano: inventó el crimen. El segundo Caín hizo un daño casi irreparable al espectador: creyó que había inventado el cine.

Para G.C.I. el cine es la mejor sustitución que de la Mitología antigua puede hacer el hombre moderno, la meta-realidad que robustece los sueños de la imaginación en la vecindad de la pantalla. El hombre necesita del mito y se lo procura desde la cómplice oscuridad de una butaca, o bien pasando revista a las hazañas de estos nuevos Ulises del celuloide como hace Cabrera en sus dos libros sobre cine: el antes mencionado Un oficio del siglo XX y Arcadia todas las noches, obra en la que recopila cinco conferencias-homenaje a otros tantos clásicos de la filmografía hollywoodense: Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston y Vincente Minnelli. Con una marcada fidelidad al paralelo, el libro resulta una reunión de profecías que una inevitable imposibilidad cronológica dejó fuera del discurso del oráculo de Delfos: son las revelaciones de un sacerdote cinéfilo.

Pero al mismo tiempo Cabrera Infante es un reconocido feligrés de la cinematografía, esa religión de cierta juventud americana de los cuarentas que se entregaba incondicionalmente a la industrialización de su objeto de culto con la misma fuerza sumisa (valga la paradoja) con que, dos décadas más tarde, la adolescencia fanatizada se dejaría estragar por las melodías y las melenas de The Beatles. En su texto autobiográfico intitulado "Orígenes (Cronología a la manera de Laurence Sterne)", G.C.I. reconoce haber asistido, a los veintinueve días de nacido, "al cine por primera vez, con su madre, a ver Los cuatro jinetes del Apocalipsis (reprise)"? Si este prematuro bautizo fílmico fue determinante en la conformación de un ulterior gusto por el cine, lo es también la transformación del rito visual en la pubertad, cuando más que un espectáculo para sus ojos es un estímulo para sus genitales: los torsos semidesnudos de Ingrid Bergman y Joan Leslie propiciaron la prístina llamada de atención —que poco después devendría llamarada de adicción— en el novelista por el séptimo arte.

Como cuenta en La Habana para un infante difunto, otro

claro antecedente de su cultura cinematográfica se encuentra en el comic, en la caricatura de algún héroe (Dick Tracy el paradigma) que, tautológicamente y debido a la inveterada inverosimilitud de sus affaires, resulta siempre caricaturizable. El alimento más a mano de la imaginación del futuro novelista y devoto del technicolor estuvo representado, pues, desde la primera infancia hasta el período en que paulatinamente fueron desplazadas por furtivas lecturas (más bien, vistazos lúbricos) de El Saticón, por las imágenes bidimensionales de la caricatura dominical.

Tardo o temprano la afición deviene oficio. Se sabe que todo crítico de cine —vanidades aparte— es un melancólico en estado crónico. Sufre por fuerza del mal de la nostalgia, ese dolor que inactiva el presente y vitaliza los recuerdos. Tal trance comatoso presenta síntomas inconfundibles: confusión cronológica aguda que ve en los acontecimientos recientes la transparencia molayada de una escena feliz del cine mudo; actitudes recurrentes demasiado casuales para ser auténticas y apenas con la suficiente dosis de credibilidad para ser histriónicas; mirada de lince senil a toda hora del día. Cabrera Infante sufre de esta celulitis, aunque su padecimiento tenga menos que ver con la epidermis fofa de, digamos, Sophia Loren, que con sus crónicas del cine de la posguerra. Ya en La Habana... puede leerse en el adolescente más o menos autobiográfico que la protagoniza la enfermedad fílmica que envejecerá de súbito al Infante y lo enterrará en una tumba y en una sala de cine al final de la novela. Como lo ha dicho él mismo en su ensayo sobre Welles, "la vieja nostalgia, esa puta del recuerdo" hace de todo buen cinéfilo un adicto a la galería de remembranzas que no lo deja en paz, que lo acusa todo el tiempo entre la taquilla y la pantalla.

Para nadie es una sorpresa que G.C.I. es (fue) uno de los principales promotores de la cinematografía mundial de mediados de siglo dentro y fuera de Cuba (organizador de coloquios sobre cine, participante en los festivales fílmicos internacionales, fundador de la Cinemateca de Cuba). Para nadie resulta dudosa su erudición como crítico de cintas. Sus amigos de la década feliz —la Cuba bohemia de 1950 a 1960—, noslayadamente homenajeados

en ese guión novelado que se conoce con el críptico, tríptico título de Tres tristes tigres, a saber, Rine Leal, Silvio Rigor, Ricardo Vigón (a quien dedica Un oficio...), aficionados como él al cinematógrafo, leían con avidez las reseñas de los estrenos en el Cine Fausto perpetradas por este Mefistófeles cainita. Lo que sí resulta insospechado en alguien que es, a fin de cuentas, un escritor de ficción, es el conocimiento de la técnica cinematográfica que despliega en sus crónicas, no sólo en lo referente a las actuaciones, la dirección o los efectos fílmicos —fácil pan digerido diariamente por cualquier crítico que se respete—, sino también en lo concerniente a asuntos específicos de la creación misma, como la compaginación de escenas, la velocidad de los encuadres, las inconveniencias de cierto pietaje o el ritmo de los claroscuros. Cuando atiende a estas sutilezas parece que hablara a través del escritor el alter ego del frustrado director de cine que se adivina en algunos críticos. De cualquier modo, la seriedad con que Cabrera ejerció este oficio de ofidios (en 1960 abandona definitivamente la crónica cinematográfica) no obsta para que el humor paródico de sus comentarios y reseñas, propio de todo lo que toca este rey Midas de la lengua, transforme a una simple crónica cinematográfica en una pieza realmente brillante de erudición desenfadada.

Tanto en las reseñas de Un oficio... como en los ensayos de Arcadia... (aunque más en aquéllas que en éstos) se advierte una prosa de cauta lentitud que contrasta enormemente con las proezas cuasicircencas que alcanza en la narrativa. Se lee, por ejemplo, en la reseña de Eldiario de un cura rural, de Bresson:⁴

El cura escribe: cuenta sus tribulaciones físicas, lo poco que ocurre en la pequeña parroquia, el antagonismo velado de los aldeanos. El cura describe: narra su angustia, la lucha por alimentar el alma con el pan del espíritu, su fe y la duda que siempre ha sufrido sobre la eficacia de las oraciones. Las páginas se llenan de la letra clerical, mientras el cura rural confiesa su pequeño viacrucis: las niñas que acuden al culto se burlan con una técnica malvada que parece propia de adultos, visita el feudo del conde de la región y a su vez es visitado por la institutriz de la hija del

conde y por esta última también; nota el sordo rencor que guarda una para la otra y comprende a medias el drama que tiene el castillo por escenario: la esposa del conde se ha refugiado en un templo desde el fallecimiento de su pequeño hijo, el conde tiene relaciones adúlteras con la institutriz, la hija está enterada de los amores de su padre con su maestra: la madre también lo sabe pero prefiere hacer como que lo ignora...

El "resumen" de la anécdota continúa por lo menos tres párrafos más, y si bien las anotaciones son puntuales y no del todo superfluas, exceden necesariamente los requerimientos de una crónica periodística en tres cuartillas. Parecería que el rigor insobornable del crítico llegara a pesar más en la balanza de su trabajo que la esgrima verbal a que nos tiene acostumbrados el novelista, por lo menos en lo que se refiere a las primeras reseñas de Carteles, donde el discurso crítico resulta, en su monolítico apego a la disciplina, la perfecta antítesis del ideal femenino de Cabrera Infante para la cama: habla mucho y se mueve poco, se reduce al recuento pormenorizado, a la lenta glosa de las escenas, apenas animados por el lenguaje-locomotora y el humo de su humor. Y es que, a pesar de todo, hasta en la obra crítica y ensayística de G.C.I. el plano formal, la pasión por las palabras protagonizan el evento emocional de su escritura.

Lo anterior conduce por fuerza a una pregunta: ¿Es en rigor Cabrera Infante un crítico de cine? La respuesta es no, por lo menos no en el sentido más drásticamente "didáctico" del término. Se incurriría en una irresponsable exageración si se responde afirmativamente a la pregunta: ni en Arcadia..., ni en Un oficio... puede leerse ningún tipo de acercamiento estrictamente crítico —con la infraestructura exegética que ello supone— a las películas comentadas. Más que un profesional del análisis se muestra como un incondicional del éxtasis, un feliz habitante de la Arcadia cinematográfica. El lenguaje empleado en ambas obras no es el del juicio categórico (sólo recurre a él por cuestiones estilísticas) sino el del ingenio: la frase del amante, no el axioma del erudito a sueldo. Incluso pueden advertirse errores tan elementales en sus textos como, por ejemplo, la clasificación

y el orden temático de sus comentarios: en Un oficio... rige a la primera una engañosa cronología —engañosa porque no atiende a la fecha de aparición del film sino a la de la primera versión periodística de la propia reseña— de las que el autor considerará sus mejores crónicas, y en Arcadia... el (des)orden temático sólo es fiel al gusto (la devoción, diríase) por Hollywood y cinco de sus realizadores legendarios, tan opuestos entre sí como lo pueden ser el onirismo de Welles y el suspense de Hitchcock, el cine negro de Hawks y la comedia musical de Minelli: en gustos también se reppen géneros fílmicos y la complacida revisión cinematográfica que hace Cabrera no se propone otra cosa que revivir el locus americanus vertical de la pantalla que fija la atención y amarra la mirada con su cordón umbilical: ese hilo de luz entre las sombras.

La desquiciante voluntad de imparcialidad presupuesta en toda crítica deja, pues, fisuras por las que se filtra en la reseña cinematográfica cabreriana (con acierto y asiduidad crecientes conforme se avanza en la lectura) la siempre saludable luz del comentario lúcida y personal, parcial y talentoso. Caín gana entonces en comicidad lo que pierde en escrúpulo académico, sin que por ello la erudición fílmica se vea afectada. Dejándose libremente seducir por sus obsesiones (Jacques Tati, Susan Shontall, Orson Welles —con Hitler Kane, afirma, "el cine encuentra su fecha límite: de aquí en adelante el cine será A.W. o D.W., es decir, antes de Welles o después de Welles"⁵), G. Caín-G.C.I. reacciona visceral cuando está en el lado opuesto y frente a las figuras consagradas en el corazón de los corderos del séptimo arte (Greta Garbo, Katherine Hepburn), y aún se permite juicios de una contundencia propagandística desmedida, como el que vierte a propósito de una cinta basada en una novela de Georges Bernanos, donde el director "ha dejado de hablar un idioma filosófico particular para expresarse en el idioma universal del arte"⁶.

Entre las más recordables reacciones iconoclastas del victimario de Abel se cuentan dos que merecen mención aparte. La primera apunta contra ese donjuanesco símbolo sexual conocido como Humphrey Bogart, al más claro antecedente de John Travolta y

su estética del feísmo en el firmamento fílmico hollywoodense. Quien haya azotado su pissapapeles —o cosas peores— contra esta página por tal comparación (que en poco favorece al papel que juega Casablanca en la vocación melodramática de muchas vidas privadas y destinos personales), espere a oír algunas de las consideraciones de Caín a propósito de la cinta:⁷

El tiempo es como la banca en la ruleta, siempre gana, aun perdiendo gana. Y no ganado contra Casablanca. ¿Es esa cinta obsoleta, distante, casi rídicula y seguramente falsa la que uno recordaba con amor?

Dentro de la misma técnica del denuesto disfrazado de duda dice del docto seductor:⁸

¿Y Humphrey Bogart, no es una caricatura de lo que pretende ser, con su labio inmóvil, sus respuestas lacónicas y su absurda valentía existencialista?

Pero si se trata de hacer pasar malas pasadas a los ídolos, el crítico de cine no se detiene únicamente en los actores. Entre los directores más prestigiados hay uno en especial al que Caín le escamoteó sistemáticamente la bicicleta de su fama ficticia. En efecto, Vittorio De Sica nunca viajó cómodamente en el tranvía de este implacable café de los 70 mm. Su "decepcionante" filmografía, a pesar de todo, "se muestra poco más que mediocre" en ciertos títulos. Parece haber mucho en juego en el ánimo caínita cuando se trata de analizar la obra de un "comunista declarado (que) vive en una mansión palaciega, enmarcado de antiguallas y cuadros cubistas"⁹: ¿prejuicio, resentimiento político o, simplemente, una revisión aséptica de los lugares comunes cinematográficos que encontraron siempre magnífico el invisible traje nuevo del emperador De Sica, mientras no surgió un infante que desenmascarara la mentira en las miradas aduladoras? La duda dura.

Lejos, tan lejos de la teoría artística marxiana como lo están la belleza y el talento de Sophie Marceau de la más que

dudosa calidad histriónica de Lucerito Garza, el crítico-cuando-Caín se afilia fílmicamente a uno de los preceptos básicos de B.B. (Bertolt Brecht, no Brigitte Bardot): el arte no está refido con la diversión y el entretenimiento, las propuestas de una obra no son desvirtuables —todo lo contrario— en razón de sus concepciones (que suelen ser convicciones) humorísticas. "En Oriente y Occidente el buen cine es siempre buen entretenimiento"¹⁰ dice el cronista en su comentario final de La fortaleza escondida, de Kurosawa, y no puede sino pensarse en la estrecha relación que vincula la antisolemnidad de sus observaciones fílmicas con la frase entrecomillada. ¿Puede entenderse una crítica sentenciosa y ceñidísima a propósito de un arte afinado en su voluntad de entretenimiento? Seguramente no. El enfoque de los artículos cainitas debe más a su gusto por el cine y el ludibrio que a su presumible erudición en cuestiones de séptimo arte. Al establecer criterios críticos (por ejemplo, cuando enlisto las que para él son las diez mejores cintas jamás producidas, con Welles y su Ciudadano a la cabeza) subraya, sistemáticamente, la subjetividad de sus juicios, dada la imposibilidad de establecer "universales" en la filosofía cinematográfica. La razón de este impasse, según se infiere de algunas reseñas, estriba en que el cine y su relativa juventud —si se lo compara con la innegable vejez de las artes visuales o la literatura— resienten íntimamente el devenir. Dicho de otra manera, el arte de la pantalla se avejenta con la implacable rapidez con que acumula arrugas el rostro de una "estrella". En tono resignado desde el título, Caín se refiere a esta desgracia cronológica en "El ayer revisitado", crónica que comenta el re-estreno al alimón de dos viejas producciones hollywoodenses (Ciudad desnuda y Entre rejas) de Jules Dassin:¹¹

¿Está el lector entristecido por estas obras maestras que se deshacen en menos de diez años? No lo esté, por favor. Así es el cine. Además considere el aspecto espiritual: si se ha perdido una hija, se ha ganado un hijo: Ciudad desnuda no es tan buena como parecía, Entre rejas es mucho mejor de lo que nunca pareció. Pero queda en el aire una pregunta inquietante: ¿Y una nueva visión de ambas, mañana?

Parece que la oposición del cronista a la (entonces) vanguardia neorrealista se documenta también desde esta perspectiva, según se desprende de su comentario final a Dos centavos de esperanza, película que al parecer goza de un gran prestigio dentro de la corriente.¹²

El film discurre con una originalidad, una vitalidad y una fragancia, que lo hace aparecer nuevo aunque se haya estrenado en La Habana con casi diez años de retraso. Esto parece una apología de la cinta y es casi una diatriba contra el cine, este arte con obras maestras que dejan de serlo cinco años después.

Debe reconocerse que todo crítico opera siempre a partir de ciertas fijaciones y hasta prejuicios que pueden desvirtuar su trabajo cuando no tienen el respaldo de una buena argumentación pero que, en la misma medida, consiguen enaltecerlo si son adecuadamente utilizados como una plataforma de despegue analítico, como un instrumento —si bien subjetivo— capaz, por su misma vocación de intimidad, de tocar más directamente la entrada del objeto artístico, de lograr un contacto más vivo, más pleno, más humano. Esto a cuenta por la detección en las reseñas de Caín de obsesiones más o menos recurdas en virtud de las agudas observaciones que de ellas resultan. Sin perder, por supuesto, el tono desenfadado característico de su prosa, sabe advertir en la "Nueva ola" francesa de las postrimerías de los cincuentas (Bresson, Vadim), en las producciones que despertaron al cine soviético del largo letargo a que lo había confinado la secta de "copistas" que dejaron tras de sí Eisenstein y la burocracia cultural staliniana —y aquí es inevitable notar la filiación kruscheviana del entonces revolucionario cronista de cine—, e incluso en algunas virtuosas adaptaciones de Mankiewicz (la de De repente, en el verano, de Tennessee Williams, por ejemplo), un resurgimiento del Sturm und Drang cinematográfico: el romanticismo vuelve a la palestra fílmica y no precisamente en las peores manos o en las más decadentes cámaras del cine de la época —estamos en 1960— sino a través de los encuadres, la visión y la furia celulódica de los nuevos realizadores. Hasta dónde este reciclaje del sentimiento y

la emocionalidad se corresponden con la mentalidad utilitaria y la incipiente mecanización del ente social de la posguerra, es algo que el crítico no esclarece. Como no es un sociólogo cinematográfico sino un megalómano de la escritura sólo dice:¹³

El conflicto amoroso no arroja nada nuevo, porque es el mismo triángulo francés de siempre, con uno de los catetos implacablemente preso en la seducción misteriosa de la hipotenusa (...). Dice Vadim que él no pensaba retratar a la Mujer 1957 en su film, pero que sí intentó dar una idea de las relaciones entre padres e hijos, de la fosa que se ha abierto entre las relaciones familiares, no sólo con la emancipación de la mujer, con su despertar al sexo (y a la vida), sino con la total herbumbra de los viejos solistas corales, datados, anticuados. Dice él, muy bien: "Las hijas tienen una sensualidad desenfundada. Los hijos ocultan su alma romántica con un silencio hábil". Estas dos frases no sólo capturan por qué X... atrae a la mujer es una cinta importante: explican, además, la vida moderna.

Evidentemente, es difícil discernir si este neo-romanticismo al que se afilia decididamente el gusto cinematográfico cainita es un movimiento real que rebasa el nivel de la mera provocación y la ocurrencia feliz frecuentadas por el cronista, en vista de que G.C.I. tira muy poco después —y al parecer definitivamente— el arpa crítica con que modulaba el juicio fílmico de su público lector para convertirse, luego de este divorcio (que corre a parejas con el que lo separó de la Revolución, por lo menos en el tiempo), en un amante incondicional del cine que ha dejado el bo-lígrafo censor sólo para privilegiar el gusto de sentarse en la butaca sin el fastidioso compromiso de hacerlo más tarde frente a la máquina: parece que las oscuras golondrinas que fueron objeto de su bisturí crítico no volverán.

Tal vez exista una razón política en el abandono de este oficio ejercido ininterrumpidamente durante más de seis años: el hecho de que el paraíso, la arcadía cinematográfica de la Cuba batistiana (inundada por las producciones de Hollywood) se transforme con la Revolución en un edén estéril en el que G. León, voraz consumidor y paragirista del cine norteamericano, representa

ta el lado malo de la historia: es persona non grata. En alguna entrevista¹⁴ Cabrera explica su separación de la labor crítica por el simple hecho de que las realizaciones hollywoodenses que durante los cincuentas invadieron las salas habaneras, dieron paso una década después al cine pro-comunista del cual nada se podía hablar en la nueva Cuba como no fuera para coincidir con la estética del régimen y la lisonja al uso. Pero esta razón no explica la mudéz crónica del cronista exiliado desde hace más de veinte años y en contacto con el mejor cine europeo. En virtud de que este capítulo en particular y esta tesis en general son, en cierta forma, una biografía libresca de Guillermo Cabrera Infante, valdría la pena conjeturar otros motivos (por extensión humorísticos) de este corte de coleta.

Al parecer se puede descartar una súbita pérdida del sexto (¿o séptimo?) sentido cinematográfico, lo mismo que una repentina ausencia de afición a la pantalla, puesto que de algún modo u otro G.C.I. ha continuado su contacto con el cine: buena parte de sus ingresos, según confiesa, provienen de la escritura de guiones o la adaptación de historias para el cine londinense. Sucede más bien que entre dos disciplinas tan absorbentes como el cine y la literatura, la segunda ha terminado por imponerse a la primera, pasada una primera época en la que supieron convivir pacíficamente. Habría que recordar que la obra cabreriana de estricta ficción, en el momento en que decide colgar los hábitos que no lo hacían monje cinematográfico ni mucho menos, se reducía a la docena de relatos que componen Así en la paz como en la guerra. Por otro lado, La Habana de Carteles y la primera cinemateca de Cuba, la de la vida nocturna de los cincuentas, estaba íntimamente ligada en la vida del autor al ejercicio de la crónica de películas. Su desaparición o, más bien, su metamorfosis política debió influir ciertamente en el ánimo y comportamiento francamente fílmicos de este fanático de Lo que el viento (político) se llevó.

Pero el cine para Cabrera Infante no es sólo una técnica, un pasatiempo o un oficio vigesimónico. Como ya se ha dicho, es un estado de ánimo que trasciende la frágil frontera del guión

o la reseña para hacer contacto con su obra narrativa. Aquí y allá, en los textos propiamente literarios del autor, se registra un amoroso apego (o, para decirlo con el lenguaje permanentemente aliterado de G.C.I., una fiel filiación fílmica) a la dimensión cinematográfica, al movimiento de la cámara, que revelan esa sólida arquitectura de encuadres y perspectivas que lo convierten en un cineasta verbal, un director de prosas seducidas por la imagen. El peso que ésta representa en su obra narrativa (únicamente comparable, en las letras hispanoamericanas, al que gobierna la obra de Manuel Ruig) forma prácticamente una escenografía en sus historias, de tal modo que incluso los personajes llegan a delinear sus recuerdos, a sensibilizar sus evocaciones como a través de una lente. Silvestre, en Tres tristes tigres, reconoce que filma más que describe el malecón habanero cuando dice:¹⁵

Cerré un ojo. Vi cómo los canales, las radas y el mar paralelo pasaban lentamente y por último que el bar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión de planos, y aunque había color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine.

Como atinadamente lo señala Emir Rodríguez Monegal, quizá la obra más cinematográfica de Cabrera Infante sea Vista del amanecer en el trópico. El libro obedece estructuralmente a una técnica fílmica bien delineada, consistente "en una sucesión de tomas (vistas, podría decirse) de una realidad, la de la isla de Cuba, que está presentada simultáneamente en su espacio permanente y en su tiempo recurrente".¹⁶ La continuidad intemporal de estos cuadros (antes o después, la parodia de los próceres y de sus circunstancias involucra en una misma hagiografía siniestra a los conquistadores españoles y a los héroes del 26 de julio) es resaltada por un proceso de edición basado en la superposición —sin duda irónica— de las hazañas y las atrocidades que recoge la historia cubana vistas desde el mismo ángulo para resaltar sus similitudes. Otras veces, la camera lúdica cabreriana se detiene de fijo en un close up que la casualidad histórica convirtió en un caso paradigmático de cómo la anticipación artística marca las pautas

al tortuoso, divertido devenir de una realidad real bastante plana, poco cautelosa y mucho menos imaginativa que la sorprendente veracidad de la ficción:¹⁷

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

En este libro audiovisual, el autor deviene casi proyector de diapositivas —viñetas—, colector de transparencias animadas por la pluma del fotógrafo que es, al mismo tiempo, la eficaz lente del cineasta y la versátil cámara del escritor: de la escritura como congelación dinámica de palabras que se ven.¹⁷ BIS

Para concluir habrá que anotar que por encima de los recursos cinematográficos señalados por Rodríguez Bonegal —tomas que parten de una foto fija, juegos entre la fotografía negra y gris y la realidad colorida, encuadres que privilegian sólo un sector del paisaje descrito, movimientos de una prosa en cámara lenta que poco a poco deslían a un personaje alejándolo espacial, cronológica o históricamente de la escena, etc.—, la técnica propiamente visual del libro se alimenta del dark sarcasm, del peculiar tono paródico de la historia cubana (en versión de Cabrera Infame, como él mismo se califica en una simpática crónica de gaciedad escrita en verso¹⁸) en la que héroes anónimos y comparsas deleznales se confunden y suceden, mientras el movimiento incesante de estas páginas—slides hace más precisa en el lector (podría decirse casi espectador) la etimología de la palabra cinematografía.

CAPITULO VIII

HUMOR Y LENGUA: DE LA GRACIA DEL VERBO, VERBI GRATIA

Ahora apenas atendía a lo que ella me decía entre los besos o el largo beso sostenido, hablando ella ese Esperanto del amor, el idioma que siempre espera más que expresa, sordo yo porque estaba más interesado en el beso en sí que en su literatura —en otra época podría haber dicho que atendía más a su lengua que a su lenguaje.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Todo ejercicio del lenguaje, de la escritura, es una búsqueda, un descubrimiento, una sucesión de hallazgos. La literatura que permanece es la que explora el idioma y lo renueva, la que se sumerge en esa "herencia común" que es la lengua y pone a flote giros ocultos, desconocidos del profundo coral de las palabras. La forma en que Cabrera Infante encara esta aventura lingüística se basa en un indiscutible amor a la sintaxis del español y a sus posibilidades lúdicas; Cabrera dialoga con el cuerpo verbal, cada frase suya es un guiño, una caricia suave o un alevoso manoseo: una seducción.

Con ese espléndido narrador que es Vladimir Nabokov, el autor cubano no sólo comparte el gusto y la constante práctica de los juegos de palabras (ejemplo elocuente de la relación erótico-verbal entre autor y texto), sino también una concepción similar del oficio de escribir como un affair sensual con el idioma. Nabokov lo apunta claramente en "Sobre un libro llamado Lolita", comentario posterior a la publicación de su novela:¹

Después de que Olympia Press publicó mi libro en París, un crítico norteamericano sugirió que Lolita era el relato de mis aventuras amorosas con la novela romántica. El reemplazo de "novela romántica" por "lengua inglesa" habría sido más correcto.

Stephanie Merrim divide la obra de G.C.I. en dos espacios opuestos que no son sino los dos polos del signo: el significado y el significante. Dentro del primero sitúa a Vista del amanecer en el trópico, ya que se destaca "como una obra realista de una neutralidad estilística casi absoluta"²; con el mismo criterio, O, La Habana para un infante difunto, Así en la paz como en la guerra y los libros cinematográficos del autor (Arcadia todas las noches y Un oficio del siglo XX) se integrarían al primer grupo de esta discutible y dicotómica división en virtud de una predominancia de los contenidos que, sin embargo, no deja de lado la infaltable presencia de la rima y la algarabía verbal que fluyen en toda la obra de Cabrera. Tres amigos sigras y Amorimos de esti(1)0 estarían en la otra orilla, la del "puro placer de la palabra sin ningún hilo narrativo" que se dirige inflexiblemente "hacia la autonomía del significante"³. Aun cuando esta distinción es hasta cierto punto imprecisa (¿cómo se puede separar tan esquemáticamente la historia de La Habana contada en TTT del estructurado y engañoso caos formal de su discurso?), va a resultar útil —por oposición— para fundamentar el análisis del humor lingüístico cabreriano en las obras "contenidistas" del primer grupo (sin evitar —sería imposible— ciertas necesarias referencias a las dos últimas), toda vez que la vena cómica que le es propia al malabarismo sintáctico de sus libros "formalistas" multiplicaría de tal modo las citas que la mera glosa resultante invocaría la presencia de los textos íntegros.

Una de las características más peculiares del estilo cabreriano es el uso del paréntesis, que se convierte desde los primeros textos en un elemento sine qua non de su discurso literario. Lo reconfortante es que los juegos parentéticos siempre son variados y disímiles. Si en TTT —obra que marca el fin de una primera etapa narrativa gestada en Cuba y previa al exilio⁴— convienen a la superposición de voces contrastadas del discurso na-

rrativo del libro, y en La Habana... se convierten en un surtidor inagotable de digresiones que reproducen gráficamente la complejidad de los necesariamente desorganizados recuerdos del protagonista, en Así en la paz... no son usados a discreción sino discretamente, pero no por ello dejan de provocar en el texto esa fractura amable y hasta sorpresiva del paréntesis pertinentemente utilizado. Por ejemplo, en el cuento "Balada de plomo y verre" se lee:⁵

De delante salió un negro (del mismo peso y tamaño, de idéntica figura, vestidos iguales: pantalón blanco y guayabera blanca y zapatos y jipi blancos y cubiertos de la inmune y confiada seguridad de los delgados moviéndose al unísono) por cada puerta...

La información central —"De delante salió un negro por cada puerta"—, desde un inf. no produce ningún problema de comprensión de lectura. Pero el autor, traviesamente, oculta la segunda parte de la proposición, representada simplemente por un complemento circunstancial, detrás de la enorme montaña del paréntesis, de tal modo que, a mitad de la excursión por ella —o incluso antes, cuando aparece la primera palabra en plural: "vestidos"—, el lector sospecha que un fraudulento sin-sentido o un horrible gazapo se ha colado en la página. Con cierto inquieto malestar sigue escudando en la lectura y no es sino hasta el momento en que llega al cierre del paréntesis que se percata de la continuidad y la congruencia del juego: descendiendo ya serregado la colina y llega tal vez a repetir la travesía sólo para gozar más plenamente del contrastante colorido (un par de negros totalmente de blanco) del pa(i)saje narrativo que este infante desenfado le ha ofrecido.

Indudablemente, el barroquismo y la profusión que alcanza no pocas veces su prosa tiene en estas pequeñas islas sintácticas a su mejor aliado. Los usos y variaciones a que el escritor somete sus semicircunferencias simétricas puede hacer de ellas, alternativamente: envoltura de una digresión, pie de página venido a más, bisturí para empujar en la piel del texto una curiosa —o culpable— ocurrencia, inseparable dique contrapuesto a

la oficiosa expansión del asunto (convirtiéndose así en una limitación ilimitada y constante que "envasa" y discrimina las ramificaciones de la anécdota central) y, en fin, en caja de resonancia que otorga a la narración una cadencia sugerente: como de prosa con hipo. En La Habana..., por ejemplo, son frecuentes los casos donde el tijereteo parentético está al servicio de la mera asociación de ocurrencias:⁶

Al lado del Payret, divididos solamente por el pasaje y el Hotel Pasaje, estaba el pequeño cine Niza, que nunca conocí porque bien temprano me advirtieron (no sé si fue mi padre o mi madre, pero debió ser mi madre, encargada de mi educación social) que no era un cine inocente, se sólo por las películas que ponían (que después resultaban ser tan inocentes como sus títulos: Cómo se bañan las damas, Marietas manilladas y lo que sus hijos deben saber—que según mi madre era lo que su hijo no debía saber—, que se podían ver en los enterados —siempre hubo un amigo que fue al cine Niza— eran bien decepcionantes, sobre todo la última, llena de chancros y de penas enfermas, ilustraciones de males venéreos) sino por la concurrencia, aparentemente compuesta enteramente por degenerados —aunque nunca me explicó ella su degeneración particular.

La extensión de las digresiones cabrerianas puede variar drásticamente, aun en la misma página. Como el riguroso ordinal de foliación, en cada plana de un libro de G.C.I. habrá siempre y por lo menos un paréntesis, aunque por lo común suele ensartar varios en el mismo párrafo, unidos o superpuestos. Si en la cita anterior acudió al guión parentético para mantener la ortodoxia, otras veces el juego se incrementa con paréntesis que incluyen paréntesis menores. Una digresión de dos palabras ocultas en la frágil cueva de estos signos puede convertirse en una cápsula sintáctica para la enorme bocanada de veinte o más líneas, característica que semeja su discurso al de la ecología marina: el pequeño paréntesis charal en el buche del mediano paréntesis salmón entre las muelas del paréntesis extenso y ballenáceo. Todo, claro está, sucediendo en el Mar Caribe, a las puertas de La Habana, en un ejemplo tomado de TTT?

...y antes que regresara mi padre del trabajo, nos habíamos bañado, escogido el programa (más bien escogido el cine: el Verdún, que a pesar de recordar una batalla, era apacible, barrietero y fresco, con su techo de hierro y planchas de zinc, que se corría con ruidos, chirridos, traqueteos tan pronto entraba la noche calurosa y que no podía hacer el cierre de vuelta tan rápido los días que llovía: se estaba bien allí, en la tertulia, frente a la pantalla (sobre todo si se sabía coger primera fila de gallinero (llamada también el paraíso): una localidad de príncipes, el palco de la realeza en otro tiempo, otro espectáculo) y directamente bajo las estrellas: se estaba casi mejor que en el recuerdo) y salíamos, cuando nos encontramos en la escalera a Nena la Chiquita, que era, como muchos de los vecinos, no una persona sino un personaje.

La mecánica del humor lingüístico en la obra de Cabrera Infante supone un cierto melabariismo semántico: intenta soslayar, diluir las rígidas fronteras de la correspondencia sonido-sentido, encontrar sinsentidos y contrasentidos en una melodiosa metafonía de esas preposiciones. No se trata únicamente de divertirse con la lengua sino también de divertir a la lengua misma, despojarla —aún sea momentáneamente— de su vocación fascista ya señalada por Roland Barthes,⁸ desviar el curso normal del enunciado mediante el dique de la comicidad, verter el caudal de las palabras en el escamoteado golfo de la risa. El mismo escritor francés (imposible referirse a Barthes sólo como crítico o teórico literario: un panegirista del placer libresco merece un trato más respetuoso) ha apuntado ya la calidad subversiva —en el sentido lingüístico del término— del discurso literario cuando dice de los practicantes del oficio de escribir:⁹

...a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.

La "engañifa" barthesiana es en Cabrera toda una artimaña lin-

güística, un ardid del humor: hacer pasar el camello verbal por la sigilosa aguja del juego.

En este sentido, uno de los más fehacientes propósitos de la prosa cabreriana en tanto voluntad de estilo parece ser, paradójicamente, su negación: la búsqueda de un estilo propio, de la belleza inefable de un lenguaje, es en su concepto poco menos que una grandiosa imbecilidad, ya que "la belleza de la frase, de la escritura, eso que se llama estilo —confusión de la parte con el todo, ya que estilo y pluma tienen el mismo origen etimológico— tiene que ver menos con la literatura que con la oratoria".¹⁰ Se entiende, así, que ese espíritu declamatorio glorificado por ciertos novelistas —léase, díctos, Alejo Carpentier— sea tan ajeno a la obra de G.C.I., alejado de todos modos de cualquier minucioso maquillismo, cualquier enmascaramiento convencional de la palabra que no persigan un fin deliberadamente paródico: se trata de un cómodo de la le(n)gua.

Acaso como un recurso más —aunque ciertamente relevante— de la lengua oral registrada en la obra de Cabrera Infante, la blasfemia pertenezca a la esencia misma de la festiva cubanidad popular reflejada en sus libros, sobre todo en TTT. De este modo, las parodias injuriosas que aparecen en "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes", sección del libro que, desde la acotación final de su título, apunta hacia una actitud desenfadada muy propia del relajado cubano, revelan, en su taimada burla que sabe apropiarse de los recursos estilísticos más previsibles de ciertos santones de las letras antillanas, una extraordinaria habilidad lingüística puesta al servicio del tono típicamente paródico y antoparódico que anima la novela toda.

Si, de acuerdo con Juan de Mairena (ese filósofo ficticio y preceptor apócrifo de Antonio Machado), "la blasfemia forma parte de la religión popular, así que desconfiad de un pueblo donde no se blasfema: lo popular es allí el ateísmo",¹¹ no sólo son justos sino indispensables para la creación de una atmósfera de absoluta parodia en TTT, el denuesto feliz del estilo martiano, de los antillanismos que abundan en la prosa de Lydia Cabrera o de la

generosa adjetivación carpenteriana. Atinada, sobre todo, es la versión de la muerte de Trotsky referida por un supuesto Carpentier que la titula "El ocaso", anagrama de uno de los textos ("El acoso") más representativos del verdadero Alejo, y en la que examina detenidamente la escenografía del crimen con una escrupulosidad descriptiva de tal modo balzaciana que la parodia se da casi por sí sola:¹²

Despertólo ruido de pasos sobre embaldosado y entrevió, a través de mallas de sueño y pestañas, los que creyó borreguies, luego adelantó hasta pensar en huaraches y ahora vio que eran zapatos corrientes, compuestos de suela, forro, plantilla, vira, cachibilla llamado cabrera en el país, tacón, talón, pala y lengüeta, también conocida como oreja o guataca en estos andurriales americanos. Sobre ellos caminaba un hombre envuelto en ropas que tenían color de viejas tintas. Junto a éste iba otro hombre y vio cómo, uno de ellos, tenía un cuello largo en que salieron: hueso huido, membrana tiroideídea, cartilago de tiroideo, editorial Ramón Copena, membrana cricoestiroidea, cartilago cricoides y tráquea, y como mirara hacia él con su ojo único (otro llevábalo cubierto con tapajos a manera de la princesa de Eboli o de Vicente Nau el Olanés) y supo que lo miraba un ojo solo pero también ese conjunto funcional de: córnea, iris, córoide, cristalino, esclerótica, nervio óptico y retina, y ya en la retina: arteria temporal superior, esclerótica, arteria nasal superior, arteria nasal inferior, papila del nervio óptico, arteria temporal inferior y mácula lútea, y por esta última mancha amarilla supo que el otro, al menos, lo veía en dos dimensiones, pero en color.

El alter ego blasfemo de esta divinidad de las letras cubanas termina así su crónica en cuatro capítulos de la muerte del ideólogo ruso:¹³

(Después de pasar revista y subiguiente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jacques Vornard muestra a Lev Davidovich Trotsky las "octavillas discipularias", como dice Alejo Carpentier, y con el Maestro entrenado en la lectura, logra extraer la azuela asesina —no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sarteriales, idiosincráticas, per-

sonales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en preceptiva francesa como Syndrome d'Honoré.)

El juego verbal en literatura supone una cuota de auto-referencialidad; establece un diálogo interno, ingeniosamente soslayado, entre los diversos elementos que componen la obra. Así pues, cuando en el volumen segundo don Quijote maldice de las falsas historias que de sus hazañas se publican como la segunda parte de la historia de don Quijote de La Mancha, y él mismo —como personaje— se afirma como el verdadero personaje de Miguel de Cervantes, está describiendo una de las posibilidades más sugerentes del ludibrio libresco: la auto-referencia. En el mismo plano, Laurence Sterne multiplica constantemente las implicaciones de estos juegos metaliterarios en su obra. Por ejemplo: ¹⁴

—Esto tiene dos sentidos, exclamó un día Eugenio mientras paseábamos, señalando con el índice de la mano derecha la palabra Grieta, en la página cincuenta y dos del segundo volumen de este libro de libros.

Aquí, un personaje y el narrador polemizan en la obra acerca de una palabra que en determinado momento utilizó Sterne en boca de Tristram Shandy. En Tres tristes tigres, Silvestre (narrador de la parte final del libro) hace referencia a un suceso contado en las primeras páginas por su amigo Arsenio Cuá: ¹⁵

Me lo contó todo. O casi todo. El cuento está en la página cincuenta y tres.

El juego parte de una palabra o una frase que nos devuelve a la obra misma, pero por tratarse de un artificio de gran riqueza lúdica habrá que volver a él en el capítulo décimo.

Es de advertir, sin embargo, que el humor en cierto sentido parte de la confrontación divertida de la palabra ya no referida a sí misma sino a su opuesto. Desde siempre, la hilaridad ha despertado de su sueño solemne cuando dos o más contrarios se

hacen frente, cuando en la vía verbal dos signos circulan en sentido contrario. Cuando Cabrera Infante dice: "Su teoría amotinada sin embargo nunca se convirtió en práctica de tiros"¹⁶ para ridiculizar los pueriles planes punitivos de Eloy Santos contra el dictador Machado en La Habana para un infante difunto, está subrayando uno de sus recursos estilísticos más acusados: articular la broma a partir de la dicotomía pensamiento/acción, palabra/hecho para hacer más notable la distancia entre lo que dice el personaje y lo quimérico de su propuesta: un cañonazo contra el palacio nacional disparado desde un barco en el puerto. Si se vincula esta ocurrencia a la información que ya se conocía del personaje, el juego culmina redondamente su sutilísimo ingenio: se trata de un comunista acoplado por un hurto miserable a su patrón.

Otras veces, el humor lingüístico funciona como un juego de conjeturas, una consonancia de metáforas: si a es causa de b, lo mismo que c lo es de d, no le vendría mal a e funcionar a partir del insólito acoplamiento de b y d. De esta manera, el narrador de La Habana... llamará a un periódico Nuevo Ilustrado por la extraña asimilación (en la profusa mentalidad del adolescente recién llegado a la ciudad que protagoniza la novela) de la imagen de una gallina productora de huevos y una rotativa productora de diarios: ambas expelen por abajo, ambas paridoras excrementicias.

Pero sin duda el recurso lúdico que de una manera más general define a la escritura cabreriana es la aliteración. No se trata de un uso señalado sino de un abuso voluntario, por lo que está de más censurar su abundancia en los textos: forma parte de una vocación estilística que ha encontrado en ella una herramienta de búsqueda y hallazgos, la linterna aliterante que ilumina los buceos en el océano lingüístico. Reproducir ahora fragmentos de este discurso sonoro podría prolongar infinitamente el del trabajo presente. Baste decir que su multiplicidad corresponde a matices semánticos igualmente diversos: subrayar un exceso ("Ciertos descotes propiciaban la pulmonía a su casi caguéctica portadora"¹⁷), concretar la contundencia de una frase deliberadamente

definitiva ("Una cronología es la nostalgia hecha crónica, enferma de fechas"¹⁸) o competir con esa consecuencia natural de la aliteración: la paranomasia ("Siéntate a la puerta de tu boutique y verás desfilar los modelos de tu competidor convertidos en huevos hueros"¹⁹).

En La Habana para un infante difunto están, desde el título, la vocación paródica y la voluntad aliterante. Se juega con el nombre del célebre opus raveliano -Pavana para una infanta difunta- y se introduce el elemento autobiográfico en la obra de ficción: la novela da cuenta del momento preciso en que el acceso al sexo señala el fin de la infancia del protagonista-narrador, notablemente semejante al propio Infante. La riqueza del título se completa, justamente, en el contexto político-biográfico del autor: se habla allí de una ciudad que ya no existe en la medida en que ha desaparecido también la sociedad, el modus operandi del que se nutrió el adolescente que la describe en el recuerdo. El libro, aún más que Tres tristes tigres, es una sinfonía verbal que casi exige la lectura en voz alta. Como se trata de un bildungsroman, una novela de iniciación (sexual), casi todo el escenario aliterante en que se desarrolla tiene que ver con la feliz, casi obcecada obsesión de jugar con la lengua (escrita) por mejor subrayar el goce obtenido con los episodios innumerables en que la protagonista es la otra: la lengua sensual, esa bella nadadora que, según Huidobro, fue "desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador"²⁰. Amor con humor se paga.

Las aliteraciones en La Habana... son, por consiguiente, de dos tipos. El primero comprendería aquéllas en las que el discurso humorístico predomina sobre el amoroso, cuando el asunto casi invariablemente sexual del que se habla es rebasado por una frase, una ocurrencia que incluso obnubila un poco un pasaje donde todo contribuye a la excitación. Se cita por completo el párrafo para que se advierta mejor el vuelco que introduce la aliteración en el tono no por concretamente carnal menos melifluo: ²¹

Quando alcanzó el orgasmo, cuando llegamos los dos juntos al clímax, no gritó con el estruendo vocal de Julieta, que parecía considerar el bello arte

del coito como un asesinato y que revelaba como su verdadero yo esa expresión que ella odiaba tanto: la vulgaridad. ¿O sería mejor llamarla vulgaridad? Violeta (aunque para mí había empezado ya a ser Margarita) se quejó apagadamente pero con una intensidad que no estaba destinada para la galería (es un decir) sino para mí solo y fue un largo quejido que dio no sólo la medida de su orgasmo sino de un indudable, genuino sentimiento de gozo: ella gozaba conmigo pero, principalmente, gozaba para mí. No bien terminamos volvimos a empezar. Pero solamente lo hicimos dos veces, y tuve la impresión de que no había quedado yo bien. Esa sensación me asaltó la primera vez que estuve con Julieta, pero ella estaba enseguida dándome instrucciones (Cómo Conseguir un Coito en Cuatro Cuartos) por lo que no me permitió hacerme consciente de mi ineficiencia.

Un segundo tipo de aliteración —mucho más frecuente— subordina la voz periódica al lenguaje del cuerpo. La prosa reproduce aquí los movimientos descriptos, las respiraciones ahelosas mediante un juego aliterativo sutil, cuidadosamente dosificado. Si existe en estos casos el desenfado pero en un tono de ironía que tiene más de lúbrico que de lúdico. Como ejemplo, una escena de la misma novela, anterior a la anterior, en la que el protagonista descubre los placeres del sexo oral. Se hacen los cortes necesarios para destacar el tímido flujo aliterante que apenas se hace notar tres veces en un fragmento de dos páginas donde el lenguaje está decididamente al servicio de la exuberancia pasional. Amor vincit omnia, como diría Virgilio: 22

Su sexo, su vagina nada amenazante, su vulva: vulgo, bello bello habanero, el primero que veía abierto, abriéndose para mí, acogiéndome como una casa, invitándome a entrar (...) Yo volví a rozar su clítoris con mi lengua, rodeándolo, dándole vueltas, frotándolo, y ella comenzó a gemir, a gritar sin palabras pero dirigiéndome con sus manos en mi cabeza en la operación de frotar mi lengua dura contra su clítoris, badajo para campana, hasta que todo estaba húmedo por mi saliva y luego por su esmegma, que brotaba de todas partes y salía fuera, fuente fragante porque oía tanto como manaba pero era un olor dulce (...) los dos unidos por ese otro cordón umbilical, moviéndonos en unisono, como la madre con su hijo en el vientro, mi feto lanoso fundido a ella, y en esta fantasía en-

taba cuando conseguimos el orgasmo conjunto, delicia a dúo, en la que ella me daba finalmente a luz.

La escritura se convierte, entonces, en otra forma de la cópula. En el ameno juego de manos cabreriano, los recursos retóricos devienen eróticos. El mismo G.C.I. reconoce, por ejemplo, que la apoteosis de la aliteración en La Habana... responde a la necesidad de reproducir la epidérmica sexualidad de sus páginas cuando dice:²³

Aunque yo venía usando inclusive demasiado, exhaustivamente, la aliteración, la intensifiqué aún más porque se me ocurría que era un recurso de estilo que podía resultar de alguna manera erótico: ese hecho de que dos palabras fueran indivisibles, unidas para siempre por tener aférides semejantes.

Sexo oral, lingüística del amor. En esa descomunal seudoautobiografía erótica que es La Habana... hay un episodio que podría servir como coda de estas reflexiones. Se trata de un asunto de impotencia sexual cuyas causas, a primera vista, fueron sabiamente ocultadas por su protagonista. No sería conveniente proponer una explicación pública de esta contrariedad pública, privada, si no fuera porque da luz a una de las tesis de este texto.

Después de ciertas experiencias en off con respecto al sexo en la adolescencia, el escritor en ciernes se procura algunos espacios para acceder (sin acceder) al placer antes, durante y después de su prematuro matrimonio. Su envidiable prodigalidad sexual es tan prolija, tan perfecta como su producción de parano-masias en la conversación. Pero de pronto surge este bache inesperado. Si se atiende a los intersticios de la relación, algo salta a la vista: la inopinada facilidad con que la muchacha —casi una niña, lo que la hace difícilmente una meretriz— se presta al intercambio de intereses inguinales con el narrador, por no decir que abiertamente otorga facilidades (abonera de su cuerpo);

la rapidez con que pasan del autobús en que se conocen a la cama desconocida del hotel; y, principalmente, el silencio mutuo que solemniza el ritual: no median entre ambos más palabras que apenas las del saludo convencional. Así se describe el fiasco:²⁴

Nada logré con restregarme contra su bajo vientre: no ocurría nada y nada ocurriría: no se me paraba: como con la primera puta profesional (...) estaba atravesando una inhibición total (...) ella se había quedado yerta bajo mi cuerpo, sin moverse, sin hacer nada, sin buscar nada, sin esperar nada. Salí de encima de ella y le dije que nos vistiéramos. Lo hizo con la misma pasividad (o la misma obediencia) con que se convirtió en mi compañera.

No hay ningún elemento en la narración íntegra (no es calificativo moral, pero podría serlo) que permita pensar que la muchacha es una retrayada mental. Su bellísima figura es modesta, no tiene un porte parlante —oy lentamente— ni, a pesar de ser muy joven (o por ello mismo), los escrúpulos que Lulia Luethje considera indispensables para que funcione toda relación entre personas de distinta edad —y sexo, se entiende.²⁵ Lo que sí es de resaltar es el elemento del silencio, la ausencia de oralidad emocional y erótica.

Previo a la seducción, trabado en ella, el flirteo parece estar hecho siempre de palabras, así sean las más triviales, las más irreconocibles, las menos genuinas. Cualquier asunto amoroso supone un diálogo, un intercambio no pocas veces embarazoso de frases hechas, nutridas muchas veces de un sentimentalismo atroz e inconvincente y un falseamiento de la propia imagen. Hasta la relación más profunda, hasta la generosidad genital más digna de recordación tuvieron que ver en un principio con este coloquio necesariamente vacío. Pero es un vacío con palabras. Si algo puede anunciar, desde sus primeras instancias, la magnitud de un fracaso ulterior, es una relación cuasi amorosa de dos desconocidos que no sólo no intentan sino que evitan conocerse, que sólo pretenden hablar desde su orgasmo (¿cómo se amarán los mudos?).

La lengua, en todas sus presentaciones, es uno de los

mejores actividades se hacen en un silencio. Con instrumento de la escritura, pero también las palabras han probado serlo del humor y del amor. Próbata verbal, la lengua y su más alta expresión. La literatura, producir siempre la el vacación del glande.

CAPITULO IX

HUMOR Y MISOGINIA: ODIO QUIEREN MAS QUE INDIFERENCIA

Las mujeres mienten, mienten siempre y a toda costa. Y no hay por qué extrañarse: llevan la mentira en sus propios genitales. ¿quién sabrá nunca cuándo una mujer ha gozado?

CESARE PAVESE

En el principio está la posesión a través de la palabra. Que la carne es verbo. Pero la relación hombre-mujer —mal que le pese al feminismo— es siempre una relación de desiguales, y en la raíz de esta inequidad están la belleza femenina y su institucionalización. De ahí que toda misoginia que se respete (habrá que separarla convenientemente de la vulgar ginofobia machista), en último trance, sea un ajuste de cuentas del hombre por la injusticia estética que lo semeja más que a la mujer al Australopiteco. Esto si pensamos con Bataille que el mayor grado de belleza física depende del menor parecido a las formas animales. El humor cabreriano, convenientemente cifrado en el homenaje a la feminidad, deviene misoginia por naturaleza: el juego y las palabras al servicio de la denuncia de la condición inicua que hace de la masculinidad la residencia de la fealdad humana. Se lee en Bataille:¹

Si la belleza, cuya perfección rechaza la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la marcha animal. Es deseada para ensuciaria, no en sí misma, sino por la alegría saboreada en la certeza de profanarla.

Se trata, pues, de una literatura que par-odia a la mujer, que la mancilla con la lengua.

Y ya lo dijo el poeta en la primera historia de El libro de las mil noches y una noche:²

¡Amigo! no te fíes de la mujer; riñete de sus promesas! ¡Su buen o mal humor depende de los caprichos de su vulva! ¡Prodigan amor falso cuando la perfidia las llena y forma como la trama de sus vestidos! ¡Recuerda respetuosamente las palabras de Yusuf! ¡Y no olvides que Eblis hizo que expulsaran a Adán por causa de la mujer! ¡No te confíes, amigo! ¡Es inútil! ¡Mañana, en aquélla que creas más segura, cederá al amor puro una pasión loca! Y no digas: "¡Si me enamoro, evitaré las locuras de los enamorados!" ¡No lo digas! ¡Sería verdaderamente un prodigio único ver salir a un hombre sano y salvo de la seducción de las mujeres!

En esta sola cita hay más de dos de los ingredientes que son caros al guiso y sazón de la cocina misógina, a saber: la anatémización de la inconstancia femenina, la sarcástica desconfianza en sus palabras, la denuncia de su incontrolable desenfreno genital (la atribución de su deslealtad amorosa a un casi defecto orgánico), en fin, el diagnóstico de hipocresía en grado avanzado. Apenas cabe decir que un discurso de este tipo no es una excepción en la literatura festiva. Todo más, un escritor que conjugue en su obra cierta dosis de suspicacia verbal, algún notable rasgo de inteligencia lógica y la inflexible cuota del desenfado necesario a la creación, sabrá subrayar también divertidamente la astucia y la estulticia de la mujer. Este capítulo pretende señalar que en la obra y el humor de G.C.I. no se cuecen mal las habas misóginas.

La inculpación que con mayor frecuencia se advierte en la misoginia libresca es la que imputa los males del mundo, los desarreglos de la armonía universal, a la lujuria femenina. Fuente de todos los desórdenes y móvil de todas las desgracias, el lenguaje amoroso de la hembra ha sido satanizado de todas las formas posibles como el dato que imposibilita una idealizada comunión de los sexos. Es por esto que la línea lúdica con que Cabrera Infante —y el árbol genealógico al que pertenece su vocación humorística— aborda el asunto, va más allá del plano de la

inocua acusación para insertarse en el de la perversión divertida, esto es, la magnificación de las actitudes melodramáticas de aquel lenguaje, que conducen invariablemente a una aceptación táctica y táctica de su discurso para ridiculizar sus excesos desde dentro y acondicionar mejor el gimnasio festivo que se cumplirá en la página.

Pero no sólo en la práctica narrativa sino también en el ejercicio teórico se cumple el antihomenaje misógino cabreriano. En algún sitio G.C.f. ha manifestado ya su aversión al realismo decimonónico. Baste recordar que dos de sus practicantes más prestigiados, Balzac y Dostoiévski, son para él dos autores farragonesos y decididamente olvidables, preocupados como se los ve por los conflictos psicológicos y la señalización de la tragicidad del ser humano. Lo sorprendente es que su hasta cierto punto justificada oposición a la sensiblería de muchas novelas de aquella época tenga un referente específico —y una supuesta explicación— en la proliferación que en el siglo XIX experimenta la literatura escrita por mujeres. "A menudo he pensado —dice en su ensayo cinematográfico 'El arte breve y Vincente Minnelli feliz de'³— que el afán del melodrama, del folletín, de la novela-cebolla por atraer las lágrimas fáciles, el pesar pasajero, la pena leve, es un trajín femenino: no en balde florecieron las mujeres novelistas en el siglo que vio crecer el folletón como una planta maligna: Jorge Sand, las innúmeras hermanas Brontë..." A qué negar que la columna vertebral de no pocas maestras literarias decimonónicas es la más infumable y nauseabunda cursilería⁴, pero la información que Cabrera apunta en esta cita parcializa (de un modo tajante y con fines claramente humorísticos) la voluntad sensiblera de cierta literatura falsamente romántica del lado de la cebolla femenina.

Es posible que la falsa elegancia y el mal gusto que encuentra Cabrera en esas novelas (o novelistas) tenga que ver con el hecho de que en ellas todo está expuesto con una minuciosa artificialidad y un lujo de detalles que no sólo raya a veces en lo ridículo sino que, significativamente, es característico de una sensibilidad femenina según William Thackeray. Y en efecto,

nadie más autorizado para dar cuenta de la naturaleza y personalidad de la mujer que el autor de La feria de las vanidades, contemporáneo él mismo de los más señalados representantes de la narrativa romántica europea pero separado de ellos por la presencia en su obra del elemento diferenciador que lo vincula mejor en todo caso a Storne y Fielding: el desenfadado.

La tenue ironía que matiza la escritura de Thackeray es rica, además, en ejemplos del punto central de este apartado: la recorre un delicado humor misógino. Quién no se haya destacado suficientemente el valor de su obra (y evidentemente ésta no es la ocasión de hacerlo), pero es indudable la influencia directa o indirecta que Thackeray ha ejercido en humoristas posteriores y aun distantes, Cabrera Infante incluido. Se trata de un autor que parece tratar a sus personajes femeninos con el perfumado y fino filo de una navaja de oro: los encuentra hermosos y deleznables, tal vez lo primero por lo segundo. La traducción de su novela más conocida —se cita en la segunda línea de esta página— permite notar, incluso, una sintaxis caballerosa y elegante que no desmerece ante la gracejada oportuna. Por ejemplo, en su chispeante disertación acerca de la eterna ecuación mujer/lucidez, casi retomando la conocida referencia shakespeariana al animal cuyos cabellos e ideas guardan una relación inversamente proporcional, sabe introducir la feliz ocurrencia cuando afirma:⁵

Infieren las señoras, informando su juicio en la norma de justicia que les es peculiar, que toda mujer bonita tiene que ser tonta. ¡Ah, señoras! ¡Olvidan ustedes que, en su gremio, abundan las que, a más de feas, son tontas!

Esta sabiduría sin gafas es plenamente compartida por los espejuelos cabrerianos, sobre todo cuando se trata de evidenciar los visos cómicos de la con frecuencia pretenciosa intelectualidad femenina, como ocurre en La Habana para un infante difunto al señalar las incuestionables habilidades de Dulce Espino, como crítica literaria:⁶

Sé que casi siguiendo yo los pasos perdedores de

Julietta le presté mi ejemplar (entonces yo tenía la noción necesaria de que no había muchas copias en La Habana) de El amante de Lady Chatterley. Tengo que confesar que todavía era lector de Lawrence y me leí hasta su falaz Fantasia del inconciente! Dulce leyó Lady Chatterley (según ella, para mí era El amante) y me devolvió la novela toda rayada y llena de anotaciones, como tomando posesión de mi libro. Los subrayados eran ciertamente imprevistos pero no tanto como las notas. Por ejemplo había marcado la frase "Se ponía el sol" y al lado anotó: "Plagio de Horacio Quiroga".

La velada, acaso también falaz vergüenza de ser un aficionado a la literatura de D. H. Lawrence, pertenece menos al personaje de La Habana... que al propio Cabrera Infante. La distancia entre ambos autores es más bien formal puesto que los temas (eróticos, sensuales) y la voluntad voluptuosa son muy similares. Incluso los títulos de algunos textos del novelista inglés —Mujeres enamoradas, Haciendo el amor con música— podrían encabezar atinadamente algunos otros de G.C.I. Sin embargo, los enfoques son por cierto distintos. Hay en Lawrence un amor infeccioso, tan próximo al contagio como a la repelencia, ausente de la lubricidad cabreriana. Sus personajes, sobre todo en Mujeres enamoradas, habitan obsesiones individuales que impiden la afección como inclinación natural para sólo promoverla como enfermedad mecánica. En este ámbito de autonomías disímilares, la relación hombre-mujer es apenas más duradera que la flama en el cerillo. Sus efímeros contactos solamente transmiten una mutua tensión que se desvanece al instante como una chispa mística. Parece no haber para el autor una mínima posibilidad de entendimiento, de acoplamiento y unidad en la pareja, trabados como están sus miembros en un código de señales indecifrables: son dos ciegos examinándose al espejo.

Más del lado de Woody Allen que de Ingemar Bergman, Cabrera Infante desproblematiza la relación amorosa con el matiz del humor, frecuentemente misógino. En su ensayo "Ojo que tour" se lo ve defender los concursos femeninos de belleza con argumentos históricos ("En cuanto a lo de invención capitalista, ¿o que olvidaron el juicio de París?"⁷) resueltos en una resignación desencantada ante la prohibición en todo el Reino Unido de cruzar

apuestas en concursos de este tipo, conformidad que se permite una comparación no del todo aprobable por el feminismo de alta escuela (o secuela, en este caso un adecuado anagrama): "De ahora en adelante, todo el que apueste qué hembra ganará, tendrá que poner su dinero en las yeguas".⁸

Y acaso sea esto, el homenaje a sus cualidades físicas y no a las intelectuales, lo que ponga en el ofendido filo de sus butacas a la mayoría de las mujeres. En Manhattan, de Woody Allen, una intelectual de izquierda se lamenta de la ceguera de los hombres en general, siempre dispuestos a elegir la apariencia de una mujer y a postrarse ante una cara bonita, sólo para recibir de un comprensivo interlocutor esta respuesta: "En efecto, yo soy de éstos". Toda la obra de G.C.F. no es más que la puesta en juego de esta elección: la entidad femenina es un absoluto que está más allá de cualquier intento de re-educación intelectual, moral o meramente visual del hombre que la aprecia, el cual —inevitablemente— subordinará las consideraciones acerca de la capacidad mental de la mujer a las más evidentes, inmediatas y espontáneas respuestas relacionadas con el atractivo de la especie. Así, no podrá discernir en Susan Sontag a la hermeneuta literaria de veras notable de las otras cualidades propias de su sexo. De su obra mejor difundida, Contra la interpretación, se habrá dicho todo y en todos los tonos, pero sólo la misoginia militante de Cabrera se animó a vincularla con el no menos celebrable físico de su progenitora:⁹

Su libro ha sido un suceso menor en las librerías de Londres y uno no sabe si el éxito entre los críticos se debe a su presencia en la televisión inglesa en programas de panel hace un año o a su aspecto de pícara niña lista, a su desenfadado, a su belleza, o a que es mujer, que quizá quiere decir todo eso y más.

No es necesaria una aguda perspicacia para advertir lo execrable de las artimañas amorosas de la mujer cuando se lo propone. Se dirá que tomar posiciones en el nivel de las exposicio-

nes no es lícito, pero aquí no se trata de reglamentar nada (además a las normas) sino sólo de acometer una intrahistoria, lo más personalizada posible, femenina a partir de la literatura cabreriana, sin excluir en modo alguno los puntos de vista o las impresiones en favor de inciertas teorizaciones "objetivas". Y pues, hecha a imagen y semejanza de las telas arácnidas, la psicología femenina suele ser una buena metáfora de la más intrincada trama novelística, razón por la cual algunos devotos practicantes de la sencillez y la diaphanidad narrativas no tienen en buena entina las preferencias femeninas en su obra, o la tienen en tal grado que se preocupan por descargar en ellas el contenido de sus odres, donde el brebaje de la escritura deviene pócima misógina. En el ya citado Thackeray hay hermosos pasajes en los que la sazón es de esta guisa:¹⁰

Las mujeres esposas (le oí decir a mi abuela) son hipócritas. No sabemos lo que nos ocultan, lo alerta que están cuando parecen más sencillas y confiadas, la frecuencia con que su franca sonrisa es un ardor para desorientarnos, engañarnos o desarmarnos, y no me refiero a la mujer coqueta, sino a vuestra esposa, modelo de virtudes domésticas. Es frecuente ver a una mujer disimulando la estupefacción de un marido imbécil, o calmando los arrebatos de un furibundo. Aceptamos este servilismo y lo agradecemos, llamando a esta amable traición, fidelidad. Una buena mujer de casa empezará siempre por ser una farfante.

Las numerosas alusiones a la proteica personalidad que señala la engañosa naturaleza femenina, tienen en La feria de las vanidades un referente común: la advenediza mistress Rebecca Crawley, cuya infidelidad más bien mística encuentra un eco divertido en el cinismo de Julia Estóvez y su espléndida habilidad taurina para domoñar a Vicente, el ejemplar cebú que tiene por marido en La Habana para un infante difunto:¹¹

Vicente hablaba conmigo de paletas y pinceles y pintores, y yo me esforzaba en mirarlo cara a cara mientras conversábamos. Para colmo, Julieta, a quien gustaba jugar con el peligro, había cruzado las piernas y dejaba ver un pedazo de muslo desnudo, luego descruzó la pierna lujuriosa, y él ha-

cerlo me pasó el pie por toda la pantorrilla, deliberadamente, su zapato rozando fuerte mi pantalón. Yo creía que todo mundo en el cuarto se había dado cuenta de lo que ella había hecho, pero afortunadamente nadie advirtió nada, mientras Vicente seguía hablando de pintura (...). Al día siguiente fui a casa de Julieta, como siempre. Le hablé, mientras se desnudaba, de mi incomodidad de la noche anterior. "Sí", dijo ella, "ese radio no funciona nada bien".

En la cacería erótica no hay razón de amor: es una empresa donde la habilidad, la destreza y el oportunismo son más eficaces que cualquier argumento o discurso lógico. En las 711 páginas de tiro al blanco amoroso practicado por el protagonista de La Habana..., los resultados son con frecuencia insatisfactorios porque la conquista —apropiado nombre para este acoso cuasi-bélico— se plantea como una estrategia del lenguaje y no como astuta artimaña en busca del sexo perdido, sabiendo perfectamente, como lo confirman la práctica tenaz y los resultados casi siempre favorables, que la mujer es una suerte de animalito que únicamente puede ser atrapada con trampas y retoneras, con la utilería y los engaños del buen cazador.

Sólo cuando el humor misógino de los damnificados sexuales que aparecen en Tres tristes tigres y en La Habana... se sobrepone a la ingenua genitalidad de su ingenio lingüístico, se adquiere una noción clara de la naturaleza animal de la libido femenina y se puede actuar en consecuencia: ¹²

Me miraba y se plantó frente a mí mirándome a los ojos y levantó los hombros y el cuello y la cara y abrió la boca y pensé que las mujeres entienden el amor felinamente.

Después de este descubrimiento, de esta deducción a partir de la gestualidad gatuna de Magalena Crús, es cuando Silvestre tiene acceso a un special clinch carnal que sólo el referencé del temor a su tía impide que se transforme en caída o(ri)ficial de esta Maga de la lona.

Como teórico de la misoginia con fines orgásmicos, cita

Arsenio Cué —el segundo de los tres tigres de la novela— al filósofo alemán que pugnaba por vivir peligrosamente:¹³

"Allzulange war im Weibe ein Sklave und ein Tyrann verstecke —más que la cita en sí la sorpresa vino por su pronunciación alemana, imitada de algún actor. Cuérd Jürgens.— Oder, besten Falles, Kühe". Friedrich Nietzsche, im Also Sprach Zarathustra —iba a decirle, ¡No me jodas!—, diciendo una verdad que necesita su templo, que en la mujer han estado escondidos durante mucho tiempo un esclavo y un tirano, que en el mejor de los casos es una vaca. Ekeakto. Vacas, chivas, animales sin alma. Una especie inferior.

Inferir de esta inferioridad natural de la mujer una ordinaria conclusión sexista sería buscar tema para un inútil congreso de feministas en Nairobi, aparte del grave insulto al maestro y la evidente carencia de sentido del humor en vista del contexto cómico en que está inserto el párrafo.¹⁴ De cualquier manera, y a menos que una vaca o chiva que lea esto se sienta denigrada por la comparación, la ingeniosa misoginia de Wittlermo Cabrera Infante no es sino un exaltado homenaje (por vía aparentemente opuesto, evitando el lugar común del falso romanticismo y apropiándose de otra frase de Nietzsche citada en la novela: "De las cosas realmente importantes no se puede hablar más que cínicamente"¹⁵) a la mujer, amada-móvil que es la razón última —y primera— de casi toda la obra cabreriana, donde no deviene cosa sino objeto directo de su verbum transitivo. "Womani! —invoca Cué y con él todos los personajes masculinos del autor (incluido él mismo)— de no existir habría sido preciso inventar a Dios para que las creara"¹⁶

Pero si aun en el aspecto jerárquico y funcional de los personajes de TPP parece documentable cierta dosis de misoginia taxonómica, de acuerdo con el análisis estructural a que Josefina Ludmer somete la novela. Observa la ensayista que el libro contrapone dos tipos de habla: la popular y la literaria. Singularmente, los personajes masculinos del texto (Cádac, Eribó, Cué y sobre todo Silvestre y Bustrófedor) se mueven en el nivel de la parodia y el humor lingüístico, lo que los reviste de una cierta

cultura verbal o a algo que por lo común se asocia a una habilidad del intelecto. Por el contrario, La Estrella, Cuba Venegas y Laura no sólo manejan discursos infinitamente parodiables sino que también se parodian entre sí (La Estrella ironizando a la Venegas) o se autoparodian en su propio lenguaje enajenado (Laura en sus interminables sesiones con el siquiatra). Sin asegurar en su trabajo que la misoginia sea el móvil que determina todo este engranaje sexual, la autora alude por medio de una sólida argumentación a aquella premisa cuando escribe:¹⁷

Las voces populares y puramente "sonoras" (hablas transcritas según un sistema "fonetizado") corresponden a las mujeres del texto; los hombres, por su parte, "nablan" una lengua culta; su palabra reproduce y es reproducida con fidelidad por el sistema gráfico. Pero la diferencia entre masculino y femenino no toca sólo la elección "ortográfica"; las mujeres se alejan de la cultura y la racionalidad (el texto es una celebración exacerbada de la cultura) y se ligan con lo inconsciente, lo animal, la locura: son evidentes las coincidencias del texto final de la loca (con su temática animal: mono, cocodrilo de sapo) con las sesiones de Laura y su temática animal (perros en la Segunda, lombriz y gusano en la Octava, vaca en la Décima), además de la relación de La Estrella con la ballena monstruosa. En otros términos: hay otra división por la cual el cuerpo y la animalidad femenina se enfrenta al "cerebro" y los ojos masculinos, sitios del "espíritu".

Esta suerte de segregacionismo sexual puede leerse asimismo en "Ostras interrogadas", penúltimo relato del volumen Así en la paz como en la guerra:¹⁸

Señor, ¿por qué las mujeres hermosas tienen que ser siempre o vanidosas o frías o estupidas? Bueno, me imagino que es el precio que pagan por su hermosura. Siempre es así: siempre hay que pagar un precio por todo.

Quien lo dice —más bien, lo piensa para sí— es un empresario hastiado de la conversación que sostiene en un restaurante con su secretaria privada (de seso), de la que es amante. La broma que,

hacia el final del cuento, completa esta sentencia, es de un humor corrosivo que puede dejar en el lector un mal sabor de boca, dadas su arrogancia y evidente trapacería. El personaje, sorprendido in fraganti por sus hijos, responde así al reclamo de uno de ellos, en el que alude a la ceguera que le impide ver —al padre— que la mujer no lo sigue sino por interés:¹⁹

- Dime una cosa, Eddy. ¿Cuál es mi plato favorito?
- Los ostiones —respondió el hijo en seguida.
- (...)
- Las ostiones. ¿Y le he preguntado alguna vez a las ostiones si yo les gusto, para comérmelas?

La anécdota picantesca se ha modificado: esconde aquí una misoginia entreverada a la actitud clasista de que el personaje hace gala a lo largo del cuento. Pero no se trata (por lo menos, no exclusivamente) de rubricar la prepotencia del hedonismo burgués sino más bien, por la vía del ingenio de la frase misma, de trivializar la carga misógina del silogismo llegando a presentarla, incluso, como una justificación éticamente válida. La reversibilidad del humor misógino propicia, en este caso, la viabilidad de dos lecturas opuestas de una misma situación sin desdibujar el sentido del texto.

Mujeres que se ven más que se escuchan (la Cuba Venegas de TTT el paradigma, a quien hay que mirar y jamás oír para poder ararla, asimilándose así a la misma capital de Cuba, La Habana, que según el viejo adagio "quien no la ve no la ama"): su presencia carnal en primer plano, sus palabras en el fondo como una oscura cinta sonora poco digna de atención, ya que su lenguaje —nunca tan importante como su lengua— plagado de disparates mantiene una relación de atractivo inversamente proporcional al de sus mirlos: poco sexo y mucho sexo, diría G.C.I. Mujeres hermosas más por lo que representan que por lo que son: cuerpos, alucinaciones encarnadas, accidentalmente provistos de albedrío: bellas bestezuelas que no aprecian lo suficiente la vertiginosa verdad que hay en la frase espléndida que da título a un libro del gran Raymond Queneau: que Siempre somos demasiado buenos con las mujeres.

CAPITULO X

HUMOR Y JUEGO: DOS EXACTOS AMANTES

La literatura que me interesa es la que se concibe como un juego de azar y de paciencia, juego mental o verbal, mero ajedrez literario

GUILLERMO CABRERA INFANTE

"¿Una broma? ¿Y qué otra cosa fue si no la vida de D? ¿Una broma? ¿Una broma dentro de una broma? Entonces, caballeros, la cosa es seria"! Esa noble capacidad, esa locuaz disposición del ánimo, esa —como diría Cortázar— grave ocupación que es jugar, es el móvil último de la obra de Cabrera Infante. Explorar, con la seriedad divertida que se merece, la naturaleza lúdica de su literatura es una forma de seguir jugando, de mundirse en la cosmovisión humorística del autor.

Como sucede en Don Quijote de la Mancha, donde el ingenio cervantino inventa a Cide Hamete Benengeli como supuesto autor de la historia del hidalgo, en Tres tristes tigres —sin duda la obra más acabada de G.C.I.²— la narración se desdobra en múltiples voces a capella dirigidas por Bustrófedon, alter ego del sentido del humor de este coro cómico, suma de bromas cuya vida y muerte ocurren fuera del libro: son una metáfora del lector. Todos o casi todos los personajes de TTT hablan, se enamoran, viven a través de este personaje ausente que es la escritura misma, que está hecho de palabras y citas y juegos interminables que terminan por disolverlo en los discursos de los demás. Códac, Eribó, Cué, Silvestre cuentan la historia de este hombre oral, verbo encarnado que nunca habla en la novela porque es el libro mismo.

Prueba de ello es el hecho de que la única sección de TTT en la que el carnaval de voces desaparece, para dar paso a la palabra escrita (las parodias literarias de siete textos atribuidos a serenos escritores cubanos), es obra de Bustrófueon. Y ésta parece ser la mayor broma del libro, de la cual se van a desprender los juegos y autorreferencias lúdicas que en él abundan: un ente ficticio, como lo es todo personaje literario, cuya vida inexistente es otra invención de los personajes de la historia, pero que a su vez vive auténticamente en el espíritu verbal de cada uno y de la obra toda: una broma dentro de una broma, una mentira inscrita en la mentira metafórica que es la obra en sí, una irrealidad que vuelve real, genuina, verdadera la suprema irrealidad de la literatura.

Hasta cierto punto, el humor libresco es por sentada la colaboración imprescindible, la complicidad del lector. Ninguna disposición lúdica, ninguna actitud de defensivo (por más verosímil que sea) puede inocular en sus "espectadores" la dosis conveniente de solaz y placentero gozo si en éstos no existe una consecuente receptividad al hoc, un estado de generosa aptitud que retroalimenta el juego. En palabras del tío Toby en Tristram Shandy, "a una historia jocosa le hace falta que el hombre que la escucha lleve ya consigo la mitad de la diversión que proporciona"³.

Pero además, en los empeños de una casa tomada por el humor los residentes han de poner también en juego cierto grado de astucia o lucidez. El ludibrio y la ruindad mental están refiidos. Un lector con luces, medianamente brillante, es también el mejor enemigo del cretinismo camuflado de solemnidad y "recto juicio". "Sin duda la risa se inventó —opina Thackeray⁴— para descubrir y combatir la prosperidad de los charlatanes y los imbéciles". No cualquiera sabe desplazar sus alfiles en el ajedrez del humor. La literatura cabreriana, bien apoyada en la elocuente aseveración de este otro William, es (aparte de una ingente demostración, de un grandioso alarde de habilidad lúdica) una estrategia sutil para dar cuenta del enemigo común: la ceremoniosa marcialidad de las lecturas académicas.

Una manera higiénica de destruir los clisés que amenazan con ahogar a la literatura en su cómica tragicidad (de aquéllos, se entiende), es no hacerles más el juego, o bien jugar a deshacerlos con un apego legítimo a la lógica y a la desusada elementalidad, la modesta sencillez de todo honesto practicante del oficio (:Borges el paradigma). Cuando se habla, por ejemplo, de la demonología libresca, de los fantasmas que habitan la peculiar idiosincracia dionisiaca del escritor, se corre el riesgo de deificar (o satanizar: la misma metamorfosis invertida) al artista en siempre apócrifos troncos martilinos. Lo procedente, quizá, es procurar que la conducta asumida en la práctica literaria corresponda a ciertas premisas que tienen que ver con la concepción misma de la labor libresca. La literatura de Cabrera Infante, en este sentido, es congruente con su muy personal manera de entenderla como subversión divertida; a cada vuelta de página, lo mismo que en cada respuesta oral de este multientrevistado reivindicador de la entrevista como género literario, podemos asistir a una permanente voluntad de desmitificación del mundo a través del juego. Por ejemplo, en la novena de las treinta respuestas para Alex Zisman, aborda así la cuestión de la intervención de los demonios en el trabajo del escritor apuntada por Vargas Llosa en su estudio de la obra de Gabriel García Márquez:⁵

MVL es Mario Vargas Llosa no mil cuarenta y cinco en números romanos. N. he leído su Historia de un delirio, pero conozco su teoría de los demonios. Creo que se aplicaría mejor al vodú y la santería que a la literatura. No tengo demonios, sólo tengo palabras. "Wordswordswords."

Por encima del áspero humor de la contestación hay que destacar la actitud que la posibilita, y que es la misma que sirve de guía a toda la obra del novelista cubano: la escritura es una negación de la tragedia, el oficio de escribir no puede reducirse a (o, según otros enfoques, prestigiarse con) la idea romántica que lo asocia con la vocación dramática en anacrónica lucha con la lantera psicoanalítica: la literatura es más una festiva organización (o caos) de las palabras que una temporada en el infierno,

un hedonismo verbal más que una excursión por el Hades de la psique. Y no es que a G.C.I. la literatura se le dé casi epidérmicamente (los poros de la piel un puro parir de ocurrencias), sino que se trata sólo de neutralizar la posibilidad de que se magnifique la tarea del escritor con teorías que pretenden fijarlo como un trémulo demiurgo en trance de abortarse a sí mismo en cada sílaba. La respuesta en broma de Cabrera es humilde y aleccionadora: la literatura no puede explicarse ni justificarse —acaso sólo lo primero, pero de un modo vago y siempre conjetural— a partir de la maraña mental del que la escribe.

¿Es posible pensar que los juegos cabrerianos, por más que estén documentados —como su prematura obscenidad, según cuenta su apócrifo alter ego en La Habana para un infante difunto— en una proca lectura de El Satiricón, constituyen un humor satírico? Si atendemos a la significación que da a lo satírico Hélène Cixous,⁶ no sería muy exacto calificarlos de ese modo, en virtud de que —como lo observa la Cixous a propósito de la obra de E. Waugh— su nota cómica "no posee ninguna ideología positiva a partir de la cual erigirse en juez. Su humor sin ambición reformadora carece de normatividad y aun roza el sentimentalismo".⁷ Tampoco en Cabrera Infante existe un humor instrumentado como denuncia; no es ninguna re-encarnación de Petronio que se valga del púlpito lúdico para establecer códigos de comportamiento. Libre de cualquier tipo de energía de convencimiento, de la prédica y del didactismo, sus disparos al ojo del humor siempre disfrazan la bala del juego.

Es por ello que en La Habana..., por ejemplo, el relato retoza en la mera concatenación de situaciones y ocurrencias gags. La "cosa contada" es, antes que nada, una reunión de ocurrencias; pasa como en la pantalla de un cine: más que una relación de sucesos, al espectador autobiográfico del libro le interesa la cinta que es una sucesión de "ocurridos", secuencia de un desenfado surgido al conjuro de la oscuridad propiciatoria. Toda la literatura cabreriana, en este sentido, es un pre-texto del humor, las palabras dejándose llevar por su propia inercia diverti-

da. Más flexible que reflexiva, su escritura puede detenerse en el sentido de lo que dice sólo para complacerse en la complicación del juego. A este respecto, un pequeño texto de Exorcismos de estilo no deja de ser revelador:⁸

INQUISICION

¿Cuál es la verdadera letra:

- (a) la que aparece pintada sobre la tecla, horizontal;
- (b) la letra invertida en la matriz;
- (c) la letra impresa vertical con ayuda de la cinta, regenerándose positiva;
- (d) la letra que copia el proceso de tecla, matriz y letra impresa en una publicación;
- (e) o esa letra que repitiéndose ordenada forma poco a poco una palabra, una oración, una frase, un párrafo, una página, un escrito, un libro: la letra de la lectura?

¿Cuál es la letra, la de la escritura o la de la lectura? Y si hubiera una tercera letra por medio, invisible, ¿sería ésta la letra?

No es Borges y sus minuciosas disquisiciones; tampoco Joyce-Bloom jugando con el golpe de dudas mallermeyano: tal vez la cruz de ambos. Para un escritor de diversiones diversas, el proceso de la escritura misma no puede prescindir de los elementos propiciatorios (las letras, la página, la máquina de escribir) como generadores inmediatos del acto de ficción. Es en textos de este tipo donde mejor se muestra la elaborada simplicidad de la naturaleza lúdica, donde mejor se ve que una broma no siempre es cosa de mover mandíbulas. La oscura inefabilidad de la creación da a luz en quirófanos tan inextricables que parir bien vale una risa.

Los juegos de escritura en la obra de G.C.I. son con frecuencia una diversión intelectual congruente con una elección de estilo, un afán formal afín a todo lo que el autor escribe: detrás de esta práctica voraz del ludibrio hay una teorización ad hoc, una concepción precisa del trabajo literario como diversión verbal.

Los juegos de Tres tristes tigres, por ejemplo. respon-

den a la esencia lúdica de la novela misma: una página-partitura, a la manera joyceana, formada por la sola repetición de la misma palabra-nota (blen blen blen) ad infinitum; un capítulo intitulado "Algunas revelaciones:" cuyas primeras tres páginas están absolutamente en blanco y la cuarta es un espejo de la quinta, que reproduce exactamente al revés (como si la página fuera un cristal cuyas letras deben leerse del otro lado —metáfora visual del acto de leer?) lo que dice la anterior; una sección dedicada a divertimentos matemáticos y estadísticos; en fin, una serie casi interminable de citas falsas y juegos de traducción-traición lingüística que corresponden más a una deliberada actitud frente a la literatura que a un simple paratiempo literario: aquí, otra vez, la rara a-vis comica del juego, la broma dentro de la broma que es la ficción misma, son serios.

Aquí, no parece ser sólo un juego, una parodia más dentro del conjunto de parodias del libro, aquí es el que Silvestre, retomando un viejo chiste de Abbott y Costello (según el cual se trata de definir al baile con un diálogo prefabricado de preguntas y respuestas: ¿Qué es el baile? Música. Un hombre y una mujer. Abrazándose apretados. En la oscuridad. ¿Y qué tiene eso de malo? La música.), determina, en conversación con Cué, cuál es el sentido final de la enorme chisla de "Bachata" —y acaso de la obra toda de Cabrera Infante. Dice Cué:⁹

- Estamos hablando de literatura, ¿no?
- No quise darle la razón, decirle que me interesa tanto la sociología como a Bustrófedor, ahora, el concepto del ser, confiarle que tal vez estábamos devolviendo la contrariedad a los indios.
- Jugando con la literatura.
- ¿Y qué tiene de malo eso?
- La literatura, por supuesto.
- Menos mal. Por un momento temí que pudieras decir, el juego. ¿Seguimos?

Uno de los primeros juegos cabrerianos que merecen ser destacados es el que aparece en sus dos obras iniciales: el del desdoblamiento, la suerte de enajenamiento propiciado por el mismo autor cuando se sale momentáneamente de su obra para mejor mi-

rarla como lector. En Un oficio del siglo XX el recurso está presente desde la primera página, cuando Cabrera prologa, comenta y bromea con sus reseñas cinematográficas firmadas con el seudónimo de G. Cañá. Esto le permite hacer crítica al mismo tiempo que literatura, toda vez que el reseñista ficticio se vuelve un personaje más del propio autor. Así, en el libro no sólo pueden leerse cartas apócrifas de G. Cañá a B.C.I., sino también ciertas alusiones lúdicas a la naturaleza y condiciones de este cómplice poste de autoría, como sucede al final de la tercera nota del primero al segundo:¹⁰

"...mientras que algunos tienen por hechos ciertos los más precarios rumores, otros, en cambio, convierten los hechos en falsas, y ambos quedan exagerados por la posteridad. ¿No te parece éste un amable destino para mi libro? Otro abrazo, G."

Había, como otras veces, una posdata:

"P.S. ¿O debo decir: nuestro libro?"

Asimismo, en el prólogo de Así en la paz como en la guerra Cabrera comenta brevemente cada uno de los relatos que integran el libro, dándose permiso para elogiar algunos (sobre todo, "En el gran ebbó", el cuento "de mayores ambiciones literarias del libro y a mi juicio casi todas están logradas"¹¹) y denostar otros, o sencillamente referir las circunstancias personales en que fueron escritos, deviniendo —toso uno— autor, lector y crítico de su obra.

Pero no es sino con Tres tristes tigres que los juegos de auto-referencia manifiestan, aparte de una enorme riqueza imaginativa, la gran gama de posibilidades lúdicas de la literatura-conciencia-formal, representada por una línea bien definida de autores (encabezados por Cervantes, Sterne y James Joyce) que ha sabido explotar la ingente capacidad del ludibrio libresco. En "Bachata", relato final del libro, Silvestre (la voz cantante de la narración) construye un ingenioso marco de referencias y citas que apelan al propio código desenfadado del libro. Como personaje, es capaz de tener conciencia de que su historia no es sino

una ficción, una voz más en la sinfonía de voces creada, inventada por otro autor. Esta condición del personaje que se reconoce como ente literario es propiciada por el oficio mismo de Silvestre, crítico y escritor en La Habana pre-revolucionaria, alter ego en cierto modo de G.C.I. Dos diálogos con Arsenio Cué certifican estos juegos que hacen pensar en la novela unamuniana.¹²

-Quédate un rato.

-No, tengo ganas de llegar a casa.

-¿No irás a escribir esto ahora?

-No, qué va. Hace rato que no escribo.

-My heart. Macan es un contradictorio. Como Philip Marlowe. Como Sherlock Holmes. Ningún gran personaje literario ha dejado de serlo. Don quijote es un tipo ejemplar de contradictorio temprano.

-¿Y tú y yo?

Pensé decirlo, Seanos más modestos.

-No somos personajes literarios.

-¿Y cuando escribirás estas aventuras nocturnas?

-Tampoco lo sabemos. Seré un escriba, otro anotador, el taquígrafo de Dios, pero jamás tu Creador.

Por supuesto, no se trata aquí de hacer filosofía de la creación literaria como ocurre en los diálogos sostenidos en Niebla por el autor y su personaje, por la interacción vital de ambos en el texto. En este caso lo esencial es la voluntad de ludibrio, el interés por divertirse con la contravención de las leyes del código literario, el afán de explorar los recursos del juego formal hasta hacerlo partícipe de situaciones inverosímiles de omnisciencia del acto creativo mismo, como sucede cuando Silvestre, en algún momento de su larga e intermitente plática con Cué, evita reproducir (como narrador) una cierta historia que le ha contado su amigo porque sabe que el lector ya la conoce —en otra parte del libro, "Los debutantes", ya se ha oído a Arsenio Cué hablar de ella—, y dice solamente: "Me lo contó todo. O casi todo. El cuento está en la página cincuenta y tres"¹³; o también cuando Silvestre encuentra en su bolsillo un recado firmado por GCI, reproducido íntegramente en el libro, y en el cual le pide una nueva traducción del cuento del bastón escrito por William Campbell, en

vista de que la versión de Rine, un amigo común, es ciertamente errónea.¹⁴ Toda esta superestructura en movimiento es pródiga también en apelaciones directas al lector, que no son sino formas de una literalidad desenfadada que ha cobrado noción de existencia. Dos ejemplos de ella se citan a continuación; ambos pertenecen a "Bachata", capítulo narrado por Silvestre:¹⁵

Fue entonces, exactamente en ese momento (que no olvidaré jamás y para que sea así, tomé estas notas al llegar a casa), que vi la ampolla en el cristal. No sé si saben, ustedes los del otro lado de la página, que el cristal de los autos, el del parabrisas, está formado por dos láminas hialianas de idéntico grosor divididas por una hoja plástica invisible.

Bueno —le dije— después de esta excursión a la nada, después de esta estación (traduciendo del francés, si me lo permiten y no creo que haya quien lo impida), de esta estancia en el infierno (...) me voy a soñar pesadillas menos perturbadoras, más inocentes.

Es advertible una cierta socarrona broma, una burla implícita que hace el autor a la condición hasta cierto punto cautiva del lector, incapacitado para intervenir en el proceso y desarrollo de la escritura. Pero en un nivel complementario, habrá que advertir que la mera mención de esta naturaleza fascista de la lengua —como la llama Barthes— que obliga a decir y leer de un determinado modo, sólo es posible en la medida en que un lector pueda recrearla, en las dimensiones de su disponibilidad a incorporarse al juego.

A esta compleja connivección convocada por la lectura alude William Sienens en su trabajo acerca de la influencia de Lewis Carroll en Tres tristes tigres. Sienens rastrea la índole lúdica de la cita del creador de Alicia... que sirve de epígrafe al libro de G.C.F.¹⁶ documentándola partiendo de una de las preocupaciones esenciales de la literatura cabreriana: la correspondencia entre voz y escritura o, dicho de otro modo, la traición que hace la grafía al fonema. Habla el crítico:¹⁷

In the "Advertencia" at the beginning of the book he remarks, "La escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo", and it would appear that, in asking the question concerning the nature of the flame after the candle is out, he is alluding to an intention to examine the phenomenon of the spoken word after the sound of the voice is lost.

El problema no queda resuelto pero sí bellamente formulado, metaforizado, en la ilogicidad del epígrafe: ¿cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada? El humor de la novela es la mejor respuesta a esta pregunta, sobre todo en lo que tiene de juego absurdo, de charla sin sentido entre alguien (el autor) que recrea algo inexistente (la historia novelada) frente a un lector extraño por completo a uno y a otra. En este sentido, la literatura resulta un raro encuentro, un juego entre desconocidos, una broma ciega cuyos protagonistas —lector y autor— comparten con su propia soledad.

El mero pretexto de la diversión, bien mirado, no es sólo un trampolín para la risa: es el texto primero, el fin mismo de una literatura —la cabreriana— que es más un juego de que con las palabras, un carnaval fonético, una "comedia lingüística"¹⁸ (como la llama Jaime Giordano) que, al explorar las posibilidades lúdicas del lenguaje, se inventa, descompone, viola y autoparodia a sí misma.

CAPITULO XI

HUMOR Y EROS: AMOR CON HUMOR SE PAGA

...Y pasa como en ese chiste del hombre que va con el analista y le dice:

-Doctor, tengo un problema. Mi hermano se cree gallina.

-¿Por qué no lo interna? -pregunta el médico.

-Es que necesito los huevos. Creo que lo mismo sucede con las relaciones amorosas. Son irracionales, locas y absurdas pero, en algún momento, todos tenemos necesidad de los huevos.

WOODY ALLEN

Sea sin duda amor y humor fuerzas alternas que irrumpen de por sí en la mecánica normal del mundo. Cotos vedados por la oficialidad, por el orden social que se organiza a partir de una vida del y para el trabajo ajena a delirios lúdicos y lúbricos, amor y humor reunidos potencializan el efecto de sus respectivos colapsos en la literatura de Guillermo Cabrera Infante.

Bataille y Bajtin han sabido enfocar, desde distintas perspectivas, la fuerza desorganizadora, el caos inherente al mundo del juego y del Eros. La parodia feliz del espíritu oficial -afirma Bajtin- introdujo un orden diferente en las relaciones humanas desde los primeros tiempos, de tal modo que provocó, por contraste, la institucionalización de la visión seria y solemne del mundo, de la que se apropiaron el Estado y la Iglesia: la comicidad deviene, entonces, sinónimo de subversión. Asimismo, Bataille apunta a la naturaleza trastornante de la pasión amorosa cuando dice: "Lo que está en juego en el erotismo es siempre una

disolución de las formas constituidas. Lo repito: de esas formas de vida social, regular, que fundan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos.¹ Se trata siempre y esencialmente —diré más adelante— de una "incompatibilidad de la esfera en la que domina la acción tranquila y razonable con la violencia del impulso sexual".² De manera notable, estos dos impulsos ingobernables dan pie a una de las obras más singulares de la literatura moderna en lengua española, en la que la irrupción del uno sólo encuentra su adecuada catálisis en la aparición del otro: amor con humor se paga.

En Cuba —ya dicho Cabrera Infante— se llama comúnmente novela "de relajo" a la novela pornotópica. La denominación implica varias asociaciones inevitables. Por un lado, está el sentido de entretencimiento para el descanso y "relajamiento" de los sentidos y el cuerpo; por otro, la acepción más generalizada —por lo menos en nuestro país— que designa al tono lúdico, a determinada actitud desenfadada, al singular juego de bromas y risas de quien "echa relajo". La literatura de C.C.I. puede entenderse como la fusión de ambas implicaciones: la lubricidad y el ludibrio, la eroticidad y el humor: la fiesta del deseo.

Muy al contrario de como ocurre en la comedia o la farsa, donde la risa, de acuerdo con Bergson, cumple una función coercitiva, el esmero amoroso del ingenio cabreriano se manifiesta más bien como un ejercicio de la lengua en libertad, sin sujeciones al sospechoso didactismo satírico. No se trata de un humor concebido como ese "cierto gesto social que subraya y reprime una distracción especial de los hombres y de los hechos"³ porque narración, autor y lenguaje forman parte indisoluble del espectáculo verbal de Tres tristes tigres o La Habana para un infante difunto, de tal modo que no procuran jamás desvincularse de la historia o los protagonistas ni mucho menos volverse contra ellos como un bumerang burlón. El humor es aquí empático, cómplice de sus causas, enamorado de sus efectos.

En lo que respecta al amor la cosa no es muy distinta. Puede señalarse una similar ausencia de teorizaciones o problema-

tizaciones de la relación amorosa por mejor resaltar sus elementos paródicos: la carne, el deseo indeciso, las tribulaciones emocionales, el veladoso lenguaje de la simetría genital. En este sentido, el título de la novela siempre postergada de G.C.I., Cuerpos divinos,⁴ contradice de principio la naturaleza estrictamente mundana del erotismo cabreriano. Si, de acuerdo con la clasificación de Georges Bataille,⁵ existen tres formas del erotismo: el de los cuerpos, el de los carnales y el de lo sagrado, la obra del autor cubano sólo es manifestación de la primera de dichas expresiones, en virtud de que en ella nunca se cumple la comunión amorosa como un encuentro equilibrado de emocionalidades o sentimientos afines, mucho menos como cuestionamiento vital del interdicto erótico y su profanación. No vincula la experiencia sexual al terreno de la religiosa, ni la fija en el interior enclaustrado del sujeto: en Cabrera hay cuerpos, sólo cuerpos que se divierten, y lenguaje: un lenguaje lúcido que no sólo impide el menor asomo de una voluptuosidad mística o embaleada sino que subvierte la trascendentalidad de la experiencia resaltando sus matices cómicos o absurdos. Los ejemplos abundan y sólo vendría al caso citar alguno que resulte más o menos emblemático, como aquél en que el llanto súbito, el pudor apurado de Lolita —menos niña nabokoviana que arquetipo de la criada habanera— amenizó su entrega inmediatamente posterior: del melodrama como visa genital.⁶

Se volvió hacia mí y pude ver su cara: no había el menor asomo de llanto. Pero fue más asombroso lo que dijo:

—Dice mami que cuando un hombre nada más que desea a una mujer no puede haber amor entre ellos.

Las palabras seguían a medias el discurso anterior, pero la enunciación había cambiado, el tono no era el mismo.

—Pero si yo te quiero —le dije, mintiendo obviamente: la acababa de conocer, había hablado nada más que otra vez con ella antes de concertar esta cita que era obviamente (tan obvio para mí como para ella) sólo para meternos en la cama.

—Mi marido, quiero decir mi ex esposo, no me amaba lo suficiente, por eso tuvimos que romper definitivamente.

—Sí, me doy cuenta —no me daba mucha cuenta. La vez anterior ella había hablado de que se había fu-

gado con alguien y ahora estaba sola.

La eroticidad en la obra cabreriana parece ajena a la problemática del amor-pasión, de la trágica sublimación de Eros. A pesar de que, curiosamente, buena parte de su narrativa esté fundamentada en un erasmismo militante (la falsa autobiografía de La Habana para un infante difunto es la historia personalizada de una praxis amorosa generosa en fracasos que se resuelve como masturbación mental) y de que, en este sentido, coincida con la conducta observada por la tradición del amor-pasión que, según Rougemont, "tiende a confundirse con la exaltación de un narcisismo"? la presencia del elemento erótico en la literatura eminentemente lúbrica de G.C.I. no tendría ningún punto analógico con respecto al mito de Tristán: no hay muerte de amor, no hay confusión del cuerpo con la pasión misma, no hay, en fin, psicicimiento, enfermedad, inmolación o algún otro tipo de pericancia. Más bien, representaría una notable excepción a esa tradición trágica del amor en la cultura occidental cuya vigencia y alcances hacen decir a Rougemont que "el amor feliz no tiene historia en la literatura occidental".³

Evidentemente, la obra de que ahora se habla no pertenece a la prosapia fatalista de la concepción amorosa que va de la Edad Media al Romanticismo, sino que se sumaría al conjunto de excepciones en las que el amor deviene mera sexualidad entusiasta y que, a su modo, forman otra tradición: una tradición de la ruptura. El mismo Rougemont localiza el origen de esta dicotomía en las dos versiones (opuestas) que se conocen de uno de los textos medievales más representativos de la retórica amorosa: la Novela de la Rosa. Mientras que La Rosa de Guillermo de Lorris representa la idealización de la unión erótica infeliz institucionalizada por las convenciones del amor cortésano, la novela de Juan de Meung, sin duda un espíritu escéptico y cínico, fundada en el más franco realismo, reduce el arrebatado pasional y el platonismo de Lorris al sensualismo más inmediato y a la exaltación del contacto de los cuerpos. Por Juan de Meung, dice Rougemont, "la tradición de los antiguos, que condena la pasión como una enfermedad

del alma, se "transmitirá a las partes bajas de la literatura francesa: ocurrencia, desenvoltura, racionalismo polémico, misoginia extremadamente exasperada, naturalismo y reducción del hombre al sexo. Es la defensa normal que el hombre pagano opone al mito del amor desgraciado"?

Pero este supuesto paganismo, que según Rougemont sólo encontró eco en "las partes bajas de la literatura francesa", es revalorado por Huisinga como una concepción naturalista del amor que en modo alguno puede ser descalificada en la literatura occidental por la tradición idealista culminada en el romanticismo, en vista de que, a su manera, el espíritu de la picardía sensualista constituye también una visión. Algunos de los elementos felices del amor, esto es, otra sublimación, sólo que esta vez de la genitalidad y del instinto. Al respecto dice Huisinga:¹⁰

Toda lo que constituye la picardía: la maledicencia fantástica, el desdén de todas las complicaciones naturales y sociales del amor, la indulgencia hacia las mentiras y los egoísmos de la vida sensual, la visión de un goce infinito; todo ello no hace sino dar satisfacción a la necesidad humana, substituir la realidad por el sueño de una vida más feliz. Es también una aspiración hacia una vida sublime, como la otra, pero ahora por el lado de la animalidad. Es, pese a todo, un ideal: el de la lujuria.

Este ideal reprecijado se manifiesta doblemente en la obra de G.C.I. Por un lado es el goce, la fiesta sensual, una especie de religión de los sentidos y del placer producido por contactos reales o imaginarios pero igualmente felices, plenos y auténticos en la medida en que la predisposición líbrica del sujeto hace tanto del triunfo estético (una mujer "sonrieta" —Julia Estévez en La Habana para un infante difunto) como del fracaso sexual (la Ingrid Bérnago que Silvestre nunca pudo seducir en Tres tristes tigres; la primera puta profesional en los anales del protagonista de La Habana...) el mismo aliento de la imaginación, el humor y la escritura. Por otro, es la traducción de un escepticismo: el del amor absoluto poco factible de ser alcanzado satisfactoriamente. Sería oportuno explicar esto con cierto deta-

nimiento.

La literatura, desde todo punto de vista (excluido por impensable el didáctico), parecería ser un fin en sí misma. Hablar, escribir del amor es un intento vano de apresar lo inaprehensible, de registrar la absoluta inefabilidad del sentimiento: un irremediable balbuceo. "Por una fatalidad de la escritura misma —dice Roland Barthes— no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho 'amorosamente'".¹¹ La escritura, como acto erótico incumplido, es incapaz de dar cuenta de cualquier com-uni6n amorosa feliz, pero para no refugiarse en el silencio o la tautología, recurre a su propio goce, a la fiesta verbal de la lujuria y el ludibrio: amor con humor se paga.

El hedonismo oral del discurso narrativo sabrosero, como el de Petronio, Rabelais o James Joyce, sólo puede ser un espejo de sensualismo sublimado hasta el exceso y la gula como respuesta magnificada, entre cínica y sarcástica, a la irrepetibilidad de una imagen amorosa auténtica. Aún más: el carnaval erótico y lingüístico de TTT y La Habana... ratifica, por oposición, la afirmación de Barthes en el sentido de que "el discurso amoroso es hoy de una extrema soledad".¹² Este discurso sin respuesta, este lejano predicar en el desierto, sólo puede ser asumido como exceso lúdico, como exaltación de ese estado de exhibición ("¿no es eso el lenguaje: un estado de exhibición?"¹³) que es la escritura.

Esto lo recupera el mismo Barthes cuando habla de la extraordinaria obscenidad del amor y la escritura: la soledad del que escribe, sumada a la inevitablemente solitaria figura del amor mismo, sólo exhiben, exponen, desnudan la inútil y ridícula obsesión del escriba por dar voz y comunicar un estado cataléptico intransferible.⁴

La obscenidad amorosa es extrema: nada puede concentrarla, darle el valor fuerte de una transgresión; la soledad del sujeto es tímida, carente de todo decoro: ningún Bataille le dará una escritura a ese obsceno.

El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de

pequeños narcisismos, de menquindades psicológicas; carece de grandeza; o su grandeza (¿pero quién, socialmente, está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del "materialismo bajo". Es pues el momento imposible en que lo obsceno puede verdaderamente coincidir con la afirmación, el amén, el límite de la lengua (todo obsceno decible como tal no puede ya ser el último grado de lo obsceno; yo mismo diciéndolo, aunque sea a través del parpadeo de una figura, soy ya recuperado).

Como algo inherente a la escritura amorosa misma, la obscenidad sólo puede disfranzarse (nunca decirse) en el texto de manera tan-
-encial, ironizada por la mirada oblicua del sarcasmo. El humor deviene entonces filtro, vaso comunicante de un erotismo asumido como algo esencialmente grotesco: Margarita del Valle, la Amazona de La Habana para un infante difunto, la última y más comentada mujer del libro, acentúa como ninguna la vida sexual del protagonista a pesar (o por ello mismo) de carecer del seno derecho. Es ejemplificadora la conversación sostenida por ambos justo después de la confesión que ella hace de su asimetría mamaria ante este obsceno de los senos, este obsceno: ¹⁵

- No tiene importancia -le dije finalmente-. Me gustas igual.
- Pero eso significa que no me verán nunca desnuda, que hay una parte de mi cuerpo que no podrás tocar jamás, que estoy, como se dice, medio vedada para ti.
- queda todo el resto -le dije-. Que es mucho.

Tal vez demasiado para mí -su cuerpo quiero decir, con esa cualidad que los cronistas carnales llamaban escultural y que en inglés se designa por una palabra no menos cómica y al mismo tiempo imponente: statuesque. Ella era una suerte de versión de Venus a la que faltaba un pedazo de mármol, copia de Cirene, África antigua, que siempre me produjo erecciones: su monumento.

En la literatura de G.C.I. se cumple perfectamente este desfase necesario de la obscenidad de la escritura como condición sine qua non para su articulación oral (o su transcripción libresco). La exuberancia y la deliberada desproporción de los affairs eróticos en TET y La Habana... son formas de evasión

de la vulgaridad y pérdida voluntaria y absoluta de sentido de las palabras que "hablan" del amor. Barthes concede a la comicidad su importante papel de catalizador del lenguaje amoroso cuando apunta: "Un ejemplo de obscuridad: cada vez que aquí mismo se emplea la palabra 'amor' (la obscenidad cesaría si se dijera, en tono de burla: el 'amur')".¹⁶

La dialéctica del juego erótico fue, desde la antigüedad, garantía de supervivencia de la relación amorosa y, a través de ella, del ente colectivo. La atracción ejercida por la intensa violencia del impulso sexual era hasta cierto punto refrenada —más exactamente, regulada— por la voluptuosidad organizada de la fiesta, donde la exacerbación de la lujería encontraba causa y cauce. Bataille la llama "orgia ritual" y la opone a la legalidad institucionalizada de la monogamia.¹⁷

Más allá del matrimonio, las fiestas aseguraron la posibilidad de la infracción, aseguraron al mismo tiempo la posibilidad de la vida normal, dedicada a la actividad ordenada.

La licencia de este desbordamiento sensual —actividad que, en la tesis de Bataille, no es sino otra manifestación de la efusión religiosa— y de su exuberancia lúdica implicó también la gestación del humor como elemento catalizador. La broma permitía la transgresión de la conducta lingüística de uso general basada en la oficialidad de las formas.¹⁸

En rigor, el "chiste verde" (*gaudriole*) es, en nuestros días, un aspecto popular del matrimonio, pero el chiste verde lleva inhibido el sentido del erotismo, cambiado por descargas festivas, por diálogos jaccosos, por alusiones.

El elemento porno gráfico como di versión de la escritura ha cobrado tal presencia en la obra cabreriana que incluso el objeto mismo llamado libro participa en el juego de estas implicaciones: en la contraportada de *Q*, por ejemplo, el ojo atento puede advertir que la obligada fotografía del autor que aparece

en la parte superior tiene como fondo o segundo plano no sólo los (insoslayables) anaqueles repletos de libros, sino también un elemento felizmente adúlterador: el desnudo de una mujer piernieruzada, el contrapunto erótico indispensable, otra inocente pornografía de un libro que se ha sabido divertir con la ingenua lubricidad de Corín Tellado y con la sospechosa (y excitante) asepsia sexual de ciertos manuales científicos (Extravíos secretos u Onanismo en los dos sexos, del doctor Antonio San de Velilla) y no científicos (El satiricón, de Petronio): manuales, en todo caso, porque en opinión de G.C.J. deben leerse con una sola mano.

La lección lúdico-erótica más evidente en la prosa cabreriana parece partir de esta consigna: el humor verbal es la mejor respuesta posible al ingenio genital de las mujeres. ¿Se implica en ella una respuesta misógina, o cinematográfica, o hiperbólica, o simplemente habanera? Todas a un tiempo. De cualquier modo, y por encima de determinismos geográficos o deformaciones psicológicas, la respuesta humorística parece más que una contestación una posibilidad, más que una certeza un artificio. Lo ha dicho Virgilio: Amor vincit omnia.

Ya en Tristram Shandy el cabo Trim advierte la validez de la respuesta lúdica a la exigencia amorosa cuando dice, al aconsejar a su señor (el tío Toby) acerca de las técnicas más eficaces para procurarce la voluntad de la amada, que "a todas las mujeres (...), desde la primera a la última, si me permite vuestra merced, les gustan las bromas; la dificultad estriba en saber de qué clase les gustan; y no hay otra forma de saberlo, sino haciendo varios intentos, como hacemos en el campo con la artillería, subiéndola o bajando la mira, hasta que damos en el blanco".¹⁹ La temperatura del juego amoroso no es en modo alguno estable, puede oscilar abruptamente, y el mejor termómetro para registrar sus variaciones —según se desprende de la obra de G.C.J.— es el de la artillería humorística.

De acuerdo con el Evangelio según Cabrera (la literatura, citando mal a Novalis, es la religión por otros medios), "una vida no es más que un medio paréntesis que espera ansioso la otra

mitad"²⁰ Para retardar la llegada de ese segundo corchete conclusivo hay que abrir otros paréntesis intermedios: "la creación, el juego, el estudio —o ese Gran Paréntesis, el sexo."²¹ Estas reflexiones de Cué reflejan, de manera reveladora, la propuesta más general de la obra de Cabrera Infante (si es que puede hablarse de ella con este lenguaje de planificador de la literatura): la razón de amor, de Amor en el sentido más amplio, valida suficientemente los instrumentos que el temor universal a la muerte utiliza para prolongar esa digresión del discurso de Dios que es la vida: el fin justifica los miedos.

El Gran Paréntesis del Sexo se apoya en dos elementos esenciales de la narrativa del autor: el humor y la palabra, o su interacción: los juegos del lenguaje. Sin esta herramienta lúdica no hay amor ni sexo ni erotismo posibles. El humor no es un sucedáneo de la libido pero sí una grata manera de ejercizar la noble concupiscencia del amor que, como reconoce Silvestre en TTT, "está hecho de lugares comunes"²²

En "Bachata", balbuceo (sin)fónico que ejemplifica muy bien el tartamudeo libresco que es TTT, se explicita continuamente la intervención del catalizador humorístico en la (re)acción amorosa. Arsenio y Silvestre, felinos del ingenio verbal divirtiéndose en/con su desierto amoroso, logran atrapar cierta noche a dos succulentas venadas, ciegas al prodigio ludingüístico desplegado por sus captores, el cual no es sino un remedo, apenas una raya en el tigre-maestro de los juegos orales de los otros dos: Bustrófedon, el tercero en discordia, la gran presencia ausente en esta fiesta sin cordura. Haciendo de la conversación un carnaval de parodias, tergiversaciones y citas en broma, Silvestre y Cué confunden en el flujo interminable de sus juegos a Beba y Magalena, dos ejemplares típicos de la fauna habanera de los cincuentas, mujeres de escasa o nula inteligencia que, extrañadas por la conducta de los discípulos de Bustrófedon, sólo aciertan a decir:²³

Son raro. Dicen cosa rara. Hacen la misma rareza.
Son igualitos, raros los do. Y hablan y hablan y
hablan. Tanta habladera ¿paqué?

En algún momento, en medio de sus Borracheras real y paródica, Silvestre se pregunta si no han errado la vía de acsexo a la inexpugnable interioridad de sus acompañantes ("¿No era más fácil enamorarlas?"²⁴). Pero, como toda pregunta retórica y tardía, ésta no obtiene ninguna respuesta eficaz. Su búsqueda erótica ya ha apostado por el camino del juego en forma suficientemente determinada como para dar marcha atrás. Divertidos, excitados, trastornados por la naturaleza envolvente de su universo de comedia, inventan a un inventor (su amigo Rino Leal) y describen minuciosamente los frutos de su ingenio, a cual más absurdo e inverosímil —la máquina de escribir notas musicales, los automóviles que utilizan la fuerza de gravedad en vez de combustible, etc.— ante el pasmo paulatino de sus amigas, incapaces de comprender en lo más mínimo el sutilizado humor de Silvestre y Gué.

De cualquier modo, llama la atención que dentro de esta conversación disparatada no se pierda, a pesar de su sentido evidentemente desenfadado, la voluntad de realización vital a través de la relación amorosa, esto es, la intención de llenar el paréntesis de la vida con el Gran Paréntesis del Sexo, en el cual, como se ha visto, predomina siempre el factor humorístico. Esta afirmación del ser a partir de la sexualidad queda perfectamente expresada en uno de los inimitables diálogos de Silvestre en "Bachata", precisamente cuando, llevado por el curso de la conversación con Magalena, hace de Descartes un inusitado teórico del existencialismo:²⁵

- ¿No sabes cuándo naciste?
- Más o menos.
- ¿Y no tienes miedo?
- Y por qué.
- Deja que lo sepa Gué. Por nada. Por lo menos sabes que naciste.
- ¿Estoy aquí, no?
- Prueba concluyente. Si estuvieras conmigo en una cama sería definitiva. Coito ergo sum.

Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto son en cierta forma dos novelas casi perfectamente antitéticas.

Estructuralmente salta a la vista un armazón mucho más elaborado y rico en la primera, con capítulos que se alternan y se corresponden en un juego especular y un malabarismo gráfico que contrasta drásticamente con la narratividad lineal de la segunda; en cambio, el juego de lo femenino es sin duda más importante en La Habana..., que puede leerse casi como una superposición ininterrumpida de mujeres girando alrededor de un centro fijo: la erotividad del narrador —en TTT (novela masculina, ha sentenciado la crítica) se trata más bien de configurar el juego a partir de la fraternidad lúdica de tres tigres garrañones en busca de aventuras frecuentemente genitales. Puede decirse que TTT, al igual que la otra novela, es una celebración de La Habana, pero el ritual orgásmico que la festeja se desarrolla en un ámbito nocturno que se opone a los placeres matinales —el debut sexual con Julia Estévez, las matinées eyaculatorias y las visitas a las vecinas de "La casa de las transfiguraciones"— del narrador/protagonista de La Habana...: el juego del amor "ilícito" propiciado tradicionalmente por la oscuridad, las sombras, el silencio de la noche, lo practica a plena luz del día el adolescente que resucitó al difunto infante.

¿Es La Habana... una memoria erótica? Habría que decir, otra vez, no exactamente. Aquí y allá ha mostrado el autor su desacuerdo con el juicio que reduce al libro a un estricto testimonio personal, a pesar de que sean notables las coincidencias entre el personaje y el escritor. Hasta cierto punto, esta higiénica oposición a la fácil analogía determina la distancia con que Cabrera Infante separa su trabajo del de Henry Miller —él sí un memorista lúbrico—, compartiendo quizá los puntos de vista que acerca de la autobiografía literaria esboza el narrador de "Pierrot de la Caverna", uno de los mejores cuentos de ese clásico contemporáneo que es el autor brasileño Rubem Fonseca: 27

Nunca sería capaz de escribir sobre acontecimientos reales de mi vida, no sólo porque ésta, como por otra parte la de casi todos los escritores, nada tiene de extraordinario o de interesante, sino también porque me siento mal sólo de pensar que alguien pueda conocer mi intimidad. Claro es que podría ocultar los hechos bajo una apariencia de

ficción, pasando de primera a tercera persona, añadiendo un poco de drama o de comedia inventada, etc. Eso es lo que muchos escritores hacen, y tal vez por eso resulta tan fastidiosa su literatura.

El pudor real de Pierrot es en Cabrera Infante una timidez ficticia que, en todo caso, enmascara la realidad para hacerla objeto humorístico, dócil al Carbone 14 de la risa, como diría José Emilio Pacheco. De este modo, la autobiografía apócrifa de La Habana... permite a su autor ser infiel a su imagen, desdoblarse truculentamente en otro que es él más y menos la negación de sí mismo propiciada por la ficción y el juego. Al parecer, G.C.I. sólo sigue el consejo de Augusto Monterroso de evitar el riesgo de quedarse sin el imprescindible disfraza al escribir, la necesaria distancia lúdica entre el ser que escribe y el que va al baño. La elocuencia de las líneas de Monterroso vanja eficientemente la cuestión de personalidad que cubrase en toda esta:²³

El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo.

Todo parece un pago de tributos. Lo que se hace a lo largo de una vida es sólo acrecentar nuestra deuda externa, que, tarde o temprano, se tendrá que pagar en las ventanillas de un tiempo que nos gasta, gasta sin héroes, cotidiana. Cuando por algún motivo olvidamos saldar lo que debemos, alguien se encarga de mandarnos al cobrador a nuestro propio domicilio. Si se lee autobiográficamente La Habana para un infante difunto, puede advertirse que más de un episodio acusa el tributo que Cabrera ha ido religiosamente depositando en las arcas de ese omnipresente receptor emocional llamado trabajo libresco, amor al arte, devoción literaria. Todo poema —ha dicho Octavio Paz— se cumple a expensas del poeta. Al cubrir su deuda, su cuota de ludibrio, G.C.I. se ha estado quitando a pausas su máscara amorosa. Amor con humor se paga. El sexo abundante de esta su última novela no es sino el reverso (invertido) en su moneda emotiva. Lo que busca el infante

que crece dentro de las páginas parece ser un amor que nunca llega, que se escurre en los muslos de una mujer innumerable y repetida, múltiple y oscura, que todo lo exige mientras juega.

En el "sistema de imágenes grotescas"²⁹ de la comicidad medieval —básica, según Mijail Bajtin, para el desarrollo ulterior de la visión humorística de Occidente— no hay una oposición clara entre vida y muerte; más bien, ambas se confunden, se complementan: la muerte está embarazada de la vida, hay una regeneración, un re-nacer en la vejez encinta de esta concepción, según la cual, "como en los organismos unicelulares, no existe el cadáver (la muerte del organismo unicelular coincide con el proceso de multiplicación, es la división en dos células, dos organismos)"³⁰ La mejor expresión de esta idea es la metáfora visual que guía el análisis que hace Bajtin de la cosmovisión de la cultura carnavalesca: el cuerpo es vida y muerte regeneradora en sí mismo, ya que la vida desciende por él desde la cabeza —zona de la claridad y la lucidez— hasta el seno, la región concupiscible, nocturna, tenebrosa, siempre satanizada como "inferior", pero de la cual se forma otro cuerpo: ahí nace la vida.

Esta zona de residencia de "lo bajo", escarnecida por el clasicismo y recuperada por la cosmovisión carnavalesca, resulta esclarecedora de la vocación grotesca del humor cabreriano. Precisamente el punto final de su obra narrativa —el episodio con el que culmina La Habana...— describe la antropofagia vaginal de la vecina de butaca del protagonista en un cine cubano. Él empieza por tocar la zona sagrada de la mujer para finalmente quedar tragado de cuerpo entero por su grandiosa garganta sexual. Si la fuerza motriz, la matriz de la literatura de G.C.T. es el sexo opuesto, este hundimiento del personaje es otra buena metáfora de su trabajo y, sobre todo, una confirmación del poder re-generador de las zonas inferiores del cuerpo de acuerdo con la concepción carnavalesca: lo que vendrá después de esta inmersión será la fiesta vital, el nuevo alumbramiento verbal de un creador eternamente infante.

Aquí llegamos.

Introducción

- 1 Roland BARTHES, El placer del texto. Lección inaugural, p. 25
- 2 R. BARTHES, op. cit., p. 113

Capítulo I

- 1 Margarita PINTO, "Guillermo Cabrera Infante: el arma desarmante del humor", Somos, núm. 2, sept. 1985, p. 5
- 2 Idem
- 3 Guillermo CABRERA INFANTE, Así en la paz como en la guerra, pp. 118-19
- 4 G. CABRERA INFANTE, Vista del amanecer en el trópico, p. 173
- 5 G.C.I., "Entre la historia y la nada", Vuelta, núm. 74, ene. 1978, p. 28
- 6 Eduardo SEMIA, "Decadencia y caída", Plural, núm. 74, nov. 1977, p. 77
- 7 Idem
- 8 Jorge AGUILAR MORA, "Reseña de Vista del amanecer en el trópico", La cultura en México, núm. 698, jun. 25/1975, p. XIII
- 9 René AVILES PABILA, "Cloro que se nos va. Adiós, Cabrera Infante", Revista mexicana de cultura, núm. 350, oct. 26/1975, p. 4
- 10 Esteban del MONTE, "Trotos tras Tres tristes tigres", Mundo Nuevo, núm. 21, mar. 1968, p. 70
- 11 Emir RODRIGUEZ ORREGAL, "Estructura y significaciones de Tres tristes tigres", Guillermo Cabrera Infante, pp. 81-127
- 12 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 274
- 13 G.C.I., Vista del amanecer en el trópico, p. 19
- 14 G.C.I., op. cit., p. 15
- 15 Ibidem, p. 16
- 16 Ibidem, p. 97
- 17 Ibidem, p. 233
- 18 Ibidem, p. 215

Capítulo II

- 1 Laurence STERNE, Tristram Shandy, p. 164
- 2 Es notable que en los cuentos y viñetas de Así en la paz como en la guerra, la obra prima del autor, la prosa reproduce solamente el lenguaje de la historia, permitiéndose muy contados deslices de carácter lateral o aclaratorio.
- 3 Guillermo CABRERA INFANTE, La Habana para un infante difunto, p. 177
- 4 G. CABRERA INFANTE, Así en la paz como en la guerra, p. 96

- 5 G.C.I., Un oficio del siglo XX, p. 431
 6 G.C.I., "Vidas para leerlas", Vuelta, núm. 41, abr. 1980, p. 7
 7 G.C.I., Tres tristes tigres, pp. 322-35
 8 Es el segundo relato —por su ubicación dentro del libro— de Así en la paz como en la guerra, pp. 23-38. La frase puede leerse en la primera página del texto.

Capítulo III

- 1 Guillermo CABRERA INFANTE, Así en la paz como en la guerra, p. 124
 2 G. CABRERA INFANTE, op. cit., p. 98
 3 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 302
 4 G.C.I., op. cit., p. 277
 5 Ibidem, p. 301
 6 El ensayo inicial de la cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, pp. 7-56
 7 G.C.I., op. cit., p. 352
 8 G.C.I., Exorcismos de esti(1)lo, p. 25
 9 G.C.I., La Habana para un inante difunto, pp. 660-61
 10 G.C.I., op. cit., p. 711
 11 G.C.I., "Las revoluciones pistolares de James Joyce", La Jirafa, núm. 13, dic. 23/1977, p. 7
 12 Ibidem, p. 711

Capítulo IV

- 1 Henri BERGSON, La risa, p. 116
 2 El término, aplicado tanto a escritores (Quevedo, Rabelais) y personajes literarios (Don Quijote, Sherlock Holmes) como a figuras históricas (Julio César, Calígula —"el más grande de todos"), es explicado así por Silvestre, protagonista y narrador de Tres tristes tigres, en "Bachata", capítulo final del libro: "Eran guerreros que por su bravura en el combate y su destreza con las armas y su pericia sobre el caballo, podían permitirse quebrantar las leyes de la tribu (...) eran grandes jugadores, de bromas macabras, que siempre hacían lo contrario de lo que se esperaba de ellos. No saludaban a nadie, ni siquiera a los otros contradictorios. Sabían a qué atenerse." (Guillermo CABRERA INFANTE, Tres tristes tigres, pp. 407-09).
 3 Alfred JARRY, Hechos y dichos del Dr. Faustroll, Patafísico, p. 11
 4 Guillermo CABRERA INFANTE, Tres tristes tigres, pp. 280-81. Es pertinente aclarar que, en nuestro medio, uno de los mejores practicantes de la corriente hiperbólica del lucubrio es, al mismo tiempo, el escritor mexicano más injustamente desatendido por la crítica nacional en los últimos años: Bernardo del Paso. No hay más que revisar esa bacanal lingüística que es Palinuro de México para percatarse de que algunos de sus capítulos ("Unas palabras sobre estefanía", "La Cofradía del Peto Flamígero", "Viaje de Kalinuro por las Agencias de Publicidad y otras Islas Imaginarias") son vasos comunicantes indispensables para un estudio de la vena de humor excentrico en la literatura de lengua española. Por considerarlo un

ejemplo elocuentemente similar al de los inventos de "Bachata", se reproduce a continuación, del tercero de los capítulos antecitados de Palinuro de México, el párrafo en que se habla de:

LA ISLA DE LA ESCASEZ

donde Palinuro se quedó sin guía, porque en esta Isla los guías, naturalmente, son muy escasos. Además, Palinuro no pudo recorrer la Isla no sólo porque los transportes escasean, sino también porque las distancias son muy escasas. Palinuro no pudo siquiera estar un día en la Isla, o una noche, porque allí los días y las noches son muy escasos. También las horas y los minutos, pero es difícil darse cuenta porque también los calendarios y los relojes escasean. En esta Isla, sin embargo, no se puede decir que escaseen todos los productos y las cosas que uno pueda imaginar, porque también la imaginación es muy escasa. De esta Isla, donde escasean la vida y la muerte, Palinuro hubiera querido escribir una crónica más larga y rica, pero le escaseó el papel, la tinta, el tiempo, y sobre todo le escasearon las palabras. (Fernando del RISO, Palinuro de México, pp. 217-19)

- 5 Gonzalo GARRIDO, "Y la escasez es un verbo", Revista de la Universidad de México, vol. XXIV, núm. 11, jul. 1980, p. 44
- 6 G. CABRERA INFANTE, La Habana para un infante difunto, p. 703
- 7 G.C.I., op. cit., p. 711
- 8 G.C.I., "Entre la historia y la nada. Notas sobre una ideología del suicidio", Vuelta, núm. 74, ene. 1983, pp. 11-22
- 9 Ibidem, p. 13
- 10 Idem
- 11 Ibidem, p. 19
- 12 Ibidem, p. 22
- 13 G.C.I., Ejercicios de esti(l)lo, p. 291
- 14 G.C.I., op. cit., p. 287
- 15 Ibidem, p. 271

Capítulo 7

- 1 Cf. nota 6, cap. III
- 2 Guillermo CABRERA INFANTE, Tres tristes tigres, pp. 124-25
- 3 G. CABRERA INFANTE, op. cit., pp. 68 y 70
- 4 Ibidem, p. 7
- 5 Manuel S. GARRIDO, "Octavio Paz y Tres tristes tigres", El Sol de México en la Cultura, núm. 124, feb. 13/1977, p. 5
- 6 G.C.I., op. cit., p. 770
- 7 G.C.I., La Habana para un infante difunto, p. 513
- 8 G.C.I., op. cit., p. 371
- 9 James JOYCE, Ulises, vol. I, p. 433
- 10 G.C.I., TTC, p. 64
- 11 Los subrayados aparecen en G.C.I., op. cit., pp. 350, 371 y 362, respectivamente.
- 12 Un recurso similar se encuentra en el Ulises, cuando la palabra "metempsicosis" va apareciendo a cada tanto en el libro traída por el recuerdo del desayuno en el que Molly Bloom

- pregunta a Leopold el significado del término. Bloom va a utilizar la confusión de su esposa ("¿Metempsicosis? ¿Con qué se come eso?", Ulises, vol. I, p. 155) para recuperar toda la escena matutina a lo largo de los distintos capítulos: ejercicio de memoria verbal.
- 13 G.C.I., op. cit., p. 385
- 14 Idem
- 15 Ibidem, p. 362
- 16 G.C.I., Exorcismos de esti(1)0, p. 61
- 17 Emir RODRIGUEZ MONREAL, "Las Fuentes de la navegación. Diálogo con Guillermo Cabrera Infante", Mundo nuevo, núm. 25, jul. 1968, p. 46
- 18 E. RODRIGUEZ MONREAL, art. cit., p. 48
- 19 A menos de quince años del triunfo castrista ya se desarrollaba en Cuba otra música que vendría a sustituir al viejo danzón y a la no menos nostálgica habanera: la así llamada Nueva Trova Cubana (Nueva Torta Cubana a decir de Jaime López, uno de los jóvenes cantautores mexicanos más talentosos hoy por hoy), desde el nombre sugesta heredera de la tradición de la música popular cubana (heredera del son y sus derivados) pero en la peculiar forma de un grupo bastante numeroso de jóvenes más o menos cultos, hijos de la Revolución, dedicados a la difícil tarea de mixtificar su creatividad —en algunos casos notable, Silvio Rodríguez por ejemplo— entre consignas políticas y metáforas de corte surrealista. Inquirido a propósito de esta nueva música de su país, sentencia G.C.I. en la entrevista intitulada "Me gusta escribir de lo peor" (La Onda, núm. 352, mar. 1/1969, p. 2):
- ¿Existe? Lo que hay es una pobre imitación de Joan Baez que se llama Nueva Trova Cubana, que no es nueva, no es trova y tampoco es cubana. Eso ya lo hacía Baez desde 1962. Hay uno con una voz extraordinaria, Milanés, pero de ahí en fuera nadie vale.
- 20 Este trabajo es la muestra más elocuente de que se puede pretender la descripción cronológica de la música cubana sin perder la amenidad ni encontrar la ocasión de hacer una oda de sus virtudes increíbles. Con buen gusto verbal, Cabrera hace un repaso de la rumba, el son, la habanera y sus derivados, que contrasta con la apabullante erudición, llena de notaciones, pentagramas y referencias cultas, del estudio de Carpentier, La música en Cuba, libro híbrido que no consigue conciliar su intención historiográfica de la música culta de la isla y las referencias mesiánicas a los músicos líricos. El autor de El siglo de las luces dice a la letra, en tono grandilocuente e impreciso, que "por suerte, ahí está el pueblo; ese pueblo sorprendentemente impermeable a las influencias extranjeras, que sigue concurriendo a bailes en que se le invita a 'sacar el boniato', como se 'rajaba la leña' en los días de la Má Teodora. El criollo del arrabal y del poblado sigue produciendo música. Su folklore está más vivo que nunca." (Alejo CARPENTIER, La música en Cuba, p. 362), haciendo caso omiso de la nutria retroalimentación de los ritmos cubanos y la música del exterior (la country dance inglesa, madre

- del danzón y el chachachá; el jazz, y en última —esto es, primera— instancia los ritmos africanos), de la naturaleza proteica de la música. Está por hacerse un estudio de la presencia de la música popular en los grandes escritores cubanos (Sarduy, Carpentier, Nicolás Guillén, el mismo Cabrera Infante), trabajo que sin duda arrojaría una nueva luz sobre las historias literaria y musical de una isla que es puro ritmo y palabra.
- 21 G.C.I., "Salsa para una ensalada", Revista de la Universidad de México, vol. XXVII, núm. 14, jun. 1982, p. 5
- 22 G.C.I., "Entre la historia y la nada", Vuelta, núm. 74, ene. 1983, p. 19
- 23 G.C.I., "Cuba y sus sonos", Vuelta, núm. 75, feb. 1983, pp. 42-47. El texto es un comentario al libro de Natalio Galán sobre la historia de la música cubana cuyo título es el mismo del de la reseña cabreriana.
- 24 G.C.I., "Delito por bailar el chachachá", Guillermo Cabrera Infante, p. 217
- 25 G.C.I., op. cit., p. 218
- 26 Ibidem, pp. 220-23
- 27 Ibidem, p. 248
- 28 Ibidem, p. 301
- 29 Ibidem, p. 352
- 30 Y aquí habría que recordar el significado mismo de la palabra texto que, según Roland Barthes, "quiere decir tejido" que "se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo" (R. BARTHES, El placer del texto, p. 104).
- 31 Cf. nota 12, cap. V
- 32 J. FOXE, op. cit., vol. I, p. 198

Capítulo VI

- 1 Erich AUERBACH, Mimesis, p. 404
- 2 Mijail BAKTIN, La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, p. 19
- 3 M. BAKTIN, op. cit., p. 12
- 4 Jonathan SWIFT, "Una vindicación de la ópera del mendigo". Meditaciones sobre un palo de escoba, p. 89
- 5 Naldia G. de ALMAYOR, "Holy Smoke. Conversación con Guillermo Cabrera Infante", Sábado, núm. 438, mar. 1/1986, p. 3. La entrevista es una charla a propósito de la aparición en Inglaterra del último libro de G.C.I. (Holy Smoke), cuya versión española (¿Qué humo?) se aparece aun al momento de la redacción final de este trabajo.
- 6 E. AUERBACH, op. cit., p. 217
- 7 Ibidem, p. 262. En palabras de Andrew Right, autor de la nota introductoria a la edición madrileña de Tristram Shandy (Laurence Sterne, La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los personajes de Mr. Yorick. Alfaguara, Madrid, 1973), una es la conclusión más clara que se desprende de esta obra: "La vida misma es inevitable, ineluctable, y sin duda trágica, redimida sólo en la medida en que la redención es posible a través de la vida, que se libra del misterio, del amor, que lo acepta; y del arte, que lo recrea" (Laurence Sterne, op. cit., p. 31). La tradición herética en la que se inscribe la

obra de G.C.I., a saber, la del juego (transgresor de la vida-como-drama) y el erotismo (transgresor de la moral de la madre), corresponde con fidelidad a la fina observación de Rigo e identifica legítimamente el oficio narrativo sabre-riano con el de otros bufones del misterio vital -Rabelais-, cronistas de la aceptación amorosa -Boccaccio- y, en fin, re-creadores de un mundo (artístico) que en su autonomía y su originalidad repite el supremo secreto de lo que es y vive un hombre en Dublín, el 16 de junio de 1904.

- 8 E. AUERBACH, op. cit., p. 331
- 9 Guillermo CABRERA INFANTE, Así en la paz como en la guerra, p. 122
- 10 G. CABRERA INFANTE, op. cit., p. 139
- 11 G.C.I., La Habana para un infante difunto, p. 88
- 12 Terry J. BEAVER, "Guillermo Cabrera Infante's Debt to Ernest Hemingway", Hispania, núm. 3, mayo-sept. 1970, p. 293
- 13 El término, tomado del inglés, es una palabra que, según afirma el mismo G.C.I., cuesta trabajo denominarla en español" (Nedda G. de Anhalt, art. cit., p. 2). Forma parte de una tradición inglesa del juego de palabras que, Cabrera al habla, "no creo que en español exista (...) Casi diría que en literatura la ha inaugurado ya (...) El pun en sí, en español y en inglés, aparece como una suerte de escritura automática sugerida por las palabras, por una palabra, por una frase, por una relación verbal, y es siempre una forma de parodia" (Ibidem, pp. 2-3).
- 14 Este juego fonético que, bien mirado, es una aliteración llevada al extremo, constituye también una variante homofónica que, en su momento, fue explotada con fines lúdicos por ese compendio de la literatura festiva que fue François Rabelais, por ejemplo en aquella parte del libro de Gargantúa en la que se habla de "los colores y la librea de Gargantúa" (François Rabelais, Gargantúa y Pantagruel, p. 83), despotricando contra "esos gloriosos cortesanos y trasteadores de nombres" (Idem) que confunden lit sans ciel -un lecho sin cielo- con licencié -un licenciado-. Esta jocosa diatriba permite al autor hacer una lista abundante -como corresponde al tono desmesurado de la obra- de otras homonimias del francés, a cual más sugerentemente absurda. Se citan dos ejemplos más: un bote de mostaza -moutarde- "significaría que el corazón espera con mucha ansia" (Ibidem, p. 84), moult tarde; así como la bragueta -braguette-, sería "el archivo de mis decretos" (Idem), la greffe des arrets.
- 15 Tal era el dominio real (y naturalmente formal) del tímido psicófilo aludido sobre las posibilidades e imposibilidades del inglés, que parecería no bromear cuando, en palabras de uno de sus personajes más característicos y absurdos, Humpty-Dumpty, dice sentirse capaz de obligar a las palabras a significar lo que él desea. Se reproduce a continuación el diálogo donde semejante, maravillosa barbaridad tiene lugar (Lewis Carroll, Alicia a través del espejo, p. 116):

-Pero "gloria" no significa "un argumento que deja bien aplastado" -objetó Alicia.

-Cuándo yo uso una palabra -insistió Humpty-Dumpty con un tono de voz más bien desdeñoso- quiere decir lo que yo quiera que diga...ni más ni menos.

-La cuestión -insistió Alicia- es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

-La cuestión -zanjó Humpty-Dumpty- es saber quién es el que manda...ego es todo.

Alicia se quedó demasiado desconcertada con todo esto para decir nada; de forma que tras un minuto Humpty-Dumpty empezó a hablar de nuevo: -Algunas palabras tienen su genio... particularmente los verbos... son los más creídos... con los adjetivos se puede hacer lo que se quiera, pero no con los verbos..., sin embargo, ¡yo me las arreglé para tenerlas tiesas a todos ellos!

- 16 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 220
 17 G.C.I., Un oficio del siglo XX, p. 40
 18 G.C.I., La Habana..., p. 458
 19 Cf. nota 4, cap. V
 20 G.C.I., Exorcismos de esti(1)lo, p. 115
 21 G.C.I., op. cit., p. 129
 22 G.C.I., La Habana..., pp. 48-50
 23 James GORDON, Urbes, vol. II, pp. 372-373
 24 G.C.I., op. cit., p. 229
 25 Cf. nota 4, cap. V
 26 Julia GUERVO HERRERA, "El mito de Ecué en la narrativa cubana", Revista de la Universidad de México, vol. XL, núm. 45, ene. 1985, p. 33
 27 J. GUERVO HERRERA, loc. cit.

Capítulo VII

- 1 Guillermo CABRERA INFANTE, Un oficio del siglo XX, p. 16
 2 G. CABRERA INFANTE, C, p. 181
 3 G.C.I., arcadia todas las noches, p. 42
 4 G.C.I., Un oficio..., p. 72
 5 G.C.I., op. cit., p. 243
 6 Ibidem, p. 75
 7 Ibidem, p. 109
 8 Idem
 9 Ibidem, p. 145
 10 Ibidem, p. 441
 11 Ibidem, p. 262
 12 Ibidem, p. 289
 13 Ibidem, p. 322-24
 14 Vid. Danubio TORRES FIERRO, Vuelta, núm. 11, oct. 1977, pp. 18-27
 15 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 320
 16 Emir RODRIGUEZ MCNEGAL, "Cuba: La escritura de su historia", Plural, núm. 44, mayo 1975, p. 67
 17 G.C.I., Vista del amanecer en el trópico, p. 193
 17 BIS Los recursos cinematográficos de la narrativa cabreriana tienen un antecedente insoslayable: la ya señalada influencia que ejerció Ernest Hemingway en el primer Cabrera Infante. E.

los planos de la estructura y el estilo, donde se desarrolló más vivamente dicha ingerencia, son reveladoras de una sensibilidad cinematográfica compartida las palabras del novelista de Oak Park citadas por Terry J. Peavler en su trabajo dedicado a analizar esta influencia (cf. nota 12, cap. VI). Por razones de concordancia interna de la cita en inglés, se reproduce a continuación la frase de Hemingway tal y como aparece en la cláusula de Peavler ("Terry J. Peavler, "Guillermo Cabrera Infante's Debt to Ernest Hemingway", p. 295):

Hemingway, in explaining the reason for his structure, said that he sought the effect of "looking with your eyes at something, say a passing coast line, and then looking at it with 10X binoculars. Or rather, maybe, looking at it and then going in and living in it—and then coming out and looking at it again."

Estos "movimientos de cámara" son frecuentes en la narrativa de G.C.I., sobre todo cuando se trata de responder a una voluntad estilística determinada: por ejemplo, cuando el narrador ayuda a sus personajes en aprietos a entrar y salir, girar, acercarse y alejarse de la escena para mejor conseguir algún efecto humorístico.

18 G.C.I., C, p. 154

Capítulo VIII

- 1 Vladimir NABOKOV, Lolita, p. 321. El texto fue recogido como apéndice de la edición de la novela indicada en la bibliografía.
- 2 Stephanie MERRIM, "GUILLERMO CABRERA INFANTE. Exorcismos de esti(lio)", Revista Iberoamericana, núms. 192-193, ene.-jun. 1978, p. 276
- 3 S. MERRIM, art. cit., p. 278
- 4 O, más exactamente, al autoexilio de 1965. En todo caso, la mayoría de los textos que forman Tres tristes tigres fueron escritos en Bélgica, pero cuando todavía lazos diplomáticos lo unían al régimen revolucionario cubano.
- 5 Guillermo CABRERA INFANTE, Así en la paz como en la guerra, p. 42
- 6 G. CABRERA INFANTE, La Habana para un infante difunto, p. 203
- 7 G.C.I., Tres tristes tigres, pp. 36-39
- 8 Roland BARTHES, El placer del texto. Lección inaugural, p. 120
- 9 R. BARTHES, op. cit., pp. 121-122
- 10 Rita GUIBERT, "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre Tres tristes tigres", Revista Iberoamericana, núms. 76-77, Jul.-dic. 1971, p. 543
- 11 Citado por Ulalume GONZALEZ DE LEON en "El huevo pasado por agua", Vuelta, núm. 106, sept. 1985, p. 15
- 12 G.C.I., WTF, p. 248
- 13 G.C.I., op. cit., p. 251
- 14 Laurence STERN, Tristram Shandy, p. 151
- 15 G.C.I., op. cit., p. 423
- 16 G.C.I., La Habana..., p. 18

- 17 G.C.I., O, p. 16
 18 G.C.I., op. cit., p. 157
 19 Ibidem, p. 7
 20 Vicente HUILCOBRO, Altazor, p. 10
 21 G.C.I., La Habana..., p. 574
 22 G.C.I., op. cit., pp. 378-79
 23 Antonio PRIETO TABOADA/ Guillermo CABRERA INFANTE, "Gajes y placeres del oficio", Escandalar, vol. 4, núm. 3, jul.-sept. 1981, p. 79
 24 G.C.I., op. cit., pp. 508-09
 25 (In)Advertencia: el encargado de la redacción (es sólo un decir) de este trabajo se ha permitido aquí una (otra) pequeña heterodoxia. Inútil fatigar diccionarios biográficos y literarios en busca de la identidad de Lullis Luehje; no se trata de una Susan Sontag germana sino de una adolescente que pertenece sólo a la información emocional del que esto escribe.

Capítulo IX

- 1 Georges BATAILLE, El erotismo, p. 201
 2 Se trata de la "Historia del rey Schahriar y de su hermano el rey Schahzaman". El libro de las mil noches y una noche, p. 10
 3 Guillermo CABRERA INFANTE, Armadia todas las noches, p. 161
 4 ¿Qué el tatar ejemplo lo tengamos en ese ladrillo novelado, verdadero cura de las lamentaciones y la secreción mucosa, intitulado Ilusiones perdidas, donde salza melodramatiza los primigenios antecedentes de su propio arribismo en el autobiográfico lucien de Rubenroc.
 5 William THACKERAY, La feria de las vanidades, p. 477
 6 G. CABRERA INFANTE, La Habana para un infante difunto, p. 421
 7 G.C.I., o, p. 76
 8 G.C.I., op. cit., p. 80
 9 Ibidem, p. 169
 10 William THACKERAY, op. cit., p. 204
 11 G.C.I., La Habana..., pp. 30-32
 12 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 305
 13 G.C.I., op. cit., p. 432
 14 Carencia que no sería sorprendente en modo alguno, dada la cuadratura mental de las militantes hebristas en nuestro país. Algunas de ellas, por ejemplo, manifestaron alguna vez su repudio a un espectáculo de humor, música y poesía presentado por dos de los artistas jóvenes más talentosos del medio: Jaime López y Alain Berhan. La protesta subrayaba que hollos y rolas de Miss O'Higinia daba inicio con una frase escatológica: "Beresto a la mujer que no sea ma". A veces resulta más insultante la cordera que la cordides, pero es un defecto inherente a casi todas las iglesias: no han aprendido a escuchar.
 15 G.C.I., op. cit., p. 425
 16 Ibidem, p. 391
 17 Josefina LUDMER, "Tres tristes tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales", Revista Iberoamericana, núms. 108-109, jul.-dic. 1978, p. 519
 18 G.C.I., Así en la paz como en la guerra, pp. 166-67
 19 G.C.I., op. cit., p. 171

Capítulo X

- 1 Guillermo CABRERA INFANTE, Tres tristes tigres, p. 264
- 2 No viene al caso polemizar con una afirmación, con una elección a todas luces tajante y arbitraria. Elegir es equivocarse, ha dicho Octavio Paz. Sin embargo está ahí, por un lado, porque el sentido común (whatever it means) lo aprobaría, y en segundo término porque resulta sorprendente la preferencia demostrada por ciertos críticos (Rodríguez Monegal) y creadores (Severo Sarduy) por La Habana para un infante difunto, libro hasta cierto punto de modestas —excepto el número de páginas— dimensiones. En la manera más subjetiva y alevosa, el que esto escribe opina: TFF es a La Habana... lo que el Ulises al Retrato del artista adolescente, o la adultez narrativa a la espléndida imperfección de la adolescencia y su recuerdo.
- 3 Laurence STERN, Tristram Shandy, p. 335
- 4 William... p. 101
- 5 G. CABRERA INFANTE, "30 preguntas para Alex Zisman", Plural, núm. 31, abr. 1974, p. 58
- 6 Hélène CIXOUS, "Aspectos de la novela inglesa contemporánea", La nueva novela europea, pp. 195-224
- 7 H. CIXOUS, op. cit., p. 206
- 8 G.C.I., Apuntes de estudio, p. 174
- 9 G.C.I., op. cit., p. 416
- 10 G.C.I., Un siglo del siglo XX, p. 30
- 11 G.C.I., Algunos años como en la guerra, p. 10
- 12 G.C.I., op. cit., pp. 106 y 107-108
- 13 G.C.I., op. cit., p. 423
- 14 La retroalimentación lúdica propiciada por la anécdota no se reduce, como en el Corrido de Sonora o Las Meninas de Velázquez, a la intervención física del autor en su obra (de acuerdo con esto, GCI sería solamente otro amigo de estos personajes, cuyo vínculo más evidente es el estar de algún modo relacionados con la vida cultural, las actividades artísticas y el showbusiness de la Cuba de los cincuenta: GCI —sin puntos de abreviatura en la novela— solicita de Silvestre una traducción porque es el editor responsable de la revista Carteles; Silvestre, ya se ha dicho, es crítico y escritor; Codac, "el fotógrafo de las estrellas", trabaja para algunos diarios y semanarios; Eribó es músico de profesión; Cúe es actor y aprendiz de novelista. Los cuatro personajes (excluido GCI por razones obvias) son los narradores de las secciones más importantes de TFF). Hay aún otro nivel de juego en la petición del editor de Carteles: el cuento a traducir es, precisamente, el que aparece en la sección intitulada "Los visitantes" de la novela de G.C.I. En ella pueden leerse las dos versiones del cuento: "Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs Campbell", que es, presumiblemente, la traducción de Silvestre, y "El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. de Campbell", relato con evidentes inexactitudes que denotan vicios en el traslado (literal) de frase de una lengua a otra y que pertenecen, también hipotéticamente, a Rine Leal, traductor infiel.

- 15 G.C.I., TTT, pp. 344 y 403
- 16 Ésta es la frase, tal como aparece (traducida) en TTT: "Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada".
- 17 William L. SIEMENS, "Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's Presence in Tres tristes tigres", Hispania, vol. 62, núm. 3, mayo-sept. 1979, p. 299
- 18 Jaime GIORDANO, "El nivel de la escritura en la narrativa hispanoamericana contemporánea", Nueva narrativa hispanoamericana, vol. IV, núm. doble, ene. y sept. 1974, p. 318

Capítulo XI

- 1 Georges BATAILLE, El esotismo, p. 32
- 2 G. BATAILLE, op. cit., p. 76
- 3 Henri BERGSON, La vida, p. 99
- 4 El título iba a encasillarse el hasta ahora último trabajo narrativo en español de Cabrera Infante (a principios de 1966 apareció en Europa Holy Snake, un texto a un tiempo narrativo y ensayístico a propósito del tabaco —el popular Habano— pero hasta el momento sólo existe la edición en inglés), aunque finalmente se impuso el mucho más feliz de La Habana para un infante difunto. De cualquier modo, G.C.I. asegura —en una entrevista concertada en 1980 con Elena Urrutia acerca de la difusión en México de esta novela— que Cuermos divinos es un tabique de más de mil páginas que tarde o temprano aparecerá. Debe ser así, sobre todo si se recuerda que no es la primera ocasión en que un título cabreriano es momentáneamente desechado sólo para aparecer después en otro texto: Tres tristes tigres, la novela premiada por Seix Barral en 1964, se llamó Vista del amanecer en el trópico en su primera versión.
- 5 G. BATAILLE, op. cit., pp. 28 y ss.
- 6 Guillermo CABRERA INFANTE, La Habana para un infante difunto, pp. 515-16
- 7 Denis de ROUGE-MONT, Amor y Occidente, p. 135
- 8 D. de ROUGE-MONT, op. cit., p. 59
- 9 Ibidem, p. 185
- 10 El título del ensayo es "Le déclin du moyen age" y aparece citado en Denis de Rougemont, op. cit., p. 177
- 11 Roland BARTHES, Fragmentos de un discurso amoroso, p. 87
- 12 R. BARTHES, op. cit., p. 11
- 13 Ibidem, p. 99
- 14 Ibidem, p. 195
- 15 G. CABRERA INFANTE, La Habana..., pp. 573-79
- 16 R. BARTHES, op. cit., p. 191
- 17 G. BATAILLE, op. cit., p. 156
- 18 Ibidem, p. 157
- 19 Laurence STERNE, Tristram Shandy, p. 432
- 20 G.C.I., Tres tristes tigres, p. 334
- 21 Idem
- 22 G.C.I., op. cit., p. 391
- 23 Ibidem, p. 395
- 24 Ibidem, p. 391
- 25 Ibidem, p. 393
- 26 El título original del libro, aun antes de adoptar aquél con

el que ganó el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1964 (Vista del amanecer en el trópico), era el de La noche es un hueco sin bordes. De los tres, Tres tristes tigres parece el más adecuado.

- 27 Rubem FONSECA, El cobrador, p. 22
28 Augusto MONTERROSO, Movimiento perpetuo, p. 51
29 El término pertenece a Mijail Bajtin. Vid. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, p. 7 y ss.
30 Mijail BAJTIN, op. cit., p. 23

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- CABRERA INFANTE, Guillermo. Arcadia todas las noches. Seix Barral, Barcelona, 1980, 197 pp. (1a. ed., 1978)
- , - , Así en la paz como en la guerra. Seix Barral, Barcelona, 1975, 194 pp. (1a. ed., 1960)
- , - , Exorcismos de esti(1)lo. Seix Barral, Barcelona, 1976, 302 pp. (1a. ed., 1976)
- , - , La Habana para un infante difunto. Seix Barral, Barcelona, 1981, 211 pp. (1a. ed., 1970)
- , - , Q. Seix Barral, Barcelona, 1978, 196 pp. (1a. ed., 1975)
- , - , Un oficio del siglo XX. Seix Barral, Barcelona, 1973, 532 pp. (1a. ed., 1963)
- , - , Tres tristes tieres. Seix Barral, Barcelona, 1975, 451 pp. (1a. ed., 1967)
- , - , Vista del amanecer en el trópico. Seix Barral, Barcelona, 1974, 240 pp. (1a. ed., 1974)

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- AUERBACH, Erich, Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 531 pp.
- BAJTIN, Mijaíl, La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Barral Editores, Barcelona, 1974, 430 pp.
- BARTHES, Roland, Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo XXI, México, 1982, 25 pp.
- , - , El placer del texto. Lección inaugural. Siglo XXI, México, 1982, 150 pp.
- BATAILLE, Georges, El erotismo. Tusquets, Barcelona, 1985, 378 pp.
- BERGSON, Henri, La risa. Sarpe, Madrid, 1985, 178 pp.
- CARPENTIER, Alejo, La música en Cuba. Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 368 pp.
- CARROLL, Lewis, Alicia a través del espejo. Alianza, Madrid, 1983, 219 pp.
- , - , Alicia en el país de las maravillas. Alianza, Madrid, 1982, 208 pp.
- FONSECA, Rubem, El cobrador. Bruguera, Barcelona, 1980, 222 pp.
- HUTCHERO, Vicente, Altazor. Visor, Madrid, 1978, 97 pp.

- JARRY, Alfred, Hechos y dichos del Dr. Faustroll, Patafísico. Mandrágora, Barcelona, 1975, 141 pp.
- JOYCE, James, Ulises. Bruguera Lumen, Barcelona, 1983, 2 vols., 569 y 435 pp.
- KURZ, Paul Conrad, et. al., La nueva novela europea. Guadarrama, Madrid, 1968, 234 pp.
- LAWRENCE, E(avid) H(erbert), Mujeres enamoradas. Bruguera, Barcelona, 1980, 574 pp.
- Libro de las mil noches y una noche, El. Nueva España, México, s. f., 211 pp.
- MONTHERLANT, Auguste, Noviémto berberio. Joaquín Mortiz, México, 1975, 151 pp.
- MARSHOV, Vladimir, Lolita. Grifalbo, Barcelona, 1975, 321 pp.
- ORTEGA, Julio, et. al., Guillermo Cabrera Infante. Fundamentos, Madrid, 1974, 253 pp.
- PASO, Fernando del, Galinero de México. Joaquín Mortiz, México, 1980, 647 pp.
- RABELAIS, François, Gargantúa y Pantagruel. Bruguera, Barcelona, 1971, 894 pp.
- ROUSEMONT, Denis de, Amor y Occidente. Leyenda, México, 1945, 355 pp.
- STERNE, Laurence, Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero. Barcelona, Planeta, 1924, 450 pp.
- SWIFT, Jonathan, Meditaciones sobre un palo de escoba. La cuestión irlandesa. Legasa Literaria, Madrid, 1981, 116 pp.

THACKERAY, William M., La feria de las vanidades. Credsa, Barcelona, 1972, 846 pp.