



MINOTAUROMAQUIA DE UN INFANTE ENAMORADO

Carlos Navarro D.
Universidad del Zulia

Cuenta una leyenda antigua que un joven de Corinto se despedía de su amada. Sobre la pared se proyectaba su sombra y, la amada, para evitar su ausencia, agarró un objeto punzante y marcó la imagen proyectada. Así surgió del amor el arte del dibujo, como medio para mitigar el dolor de la ausencia.

No de manera muy distinta cuenta la tradición que surgió la idea de la imprenta. Gutemberg supo de un amante que arrancaba cortezas de los sauces para escribir las frases que el amor le dictaba en ausencia de su amada.

El arte parece tener sus orígenes en este sentimiento; la ausencia se presenta al artista como un vacío que hay que llenar con imágenes y sonidos, para de una manera casi mágica conjurar a los espíritus de la soledad.

La siguiente es la historia, de un artista que se posee él mismo como objeto de su propio deseo y que muestra al lector su imagen en el espejo de la página; de una felicidad alcanzada por la ausencia de la ausencia.

Cabrera Infante, desea una infanta si no es infanta es difunta. No es juego de palabras, es la dura verdad, esperando una hermanita se siente decepcionado al oír la noticia de que su madre ha dado a luz a un niño, agarra un par de tijeras y trata de "eliminar la diferencia"¹. En este intento de castración vemos el deseo del niño, futuro hombre adulto enamorado de los espejos, de tener una hermana que sea su doble como, en el mito de Pausanias, Narciso posee una hermana gemela, reafirmación de su imagen en el exterior.

Este anhelo de simetría entre su imagen interna y la externa de una hermana se repite más tarde cuando nace un segundo bebé que sí es hembra pero que alegóricamente muere dos días después que

Guillermo "ha matado varios pajaritos en su nido" (sonido= que nos remite al fin de la búsqueda ecológica).

Un incidente intermedio parece preludiar la búsqueda del reflejo especular en la broma o el juego (=arte). Mientras Guillermo se encuentra en una expedición montuna buscando yerba para una "chiva de la familia"², (el animal femenino nos remite al significante Cabrera, que es su familia y representaría así a la figura de la hermana deseada), por poco mata a su hermano al pegarle accidentalmente en la cabeza con un machete. Hay aquí un intento de sacrificar al hermano como si fuera un macho cabrío que se identifica con el mal y que en la Edad Media representa al demonio que preside el sabbat (el hermano de Guillermo se llama Saba, cuyo significante corrobora la analogía ante expuesta).

Es en este instante cuando el arte (primero el cine y después la literatura) se le presenta a Cabrera Infante como una posibilidad para proyectar su imagen; más adelante nos referimos a una experiencia iniciática en la primera sala de cine que visita y que influye grandemente en su vocación de artista.

Veremos ahora como se lleva a cabo esta búsqueda en su obra. "La Habana para un Infante Difunto", novela autobiográfica, describe con detalles la elaboración de ese yo narcisístico del escritor, (en el capítulo precisamente titulado La Casa de las Transfiguraciones, donde él va a llevar a cabo la transmutación del yo durante las distintas etapas de identificación).

Cuando llega a La Habana la familia Cabrera se encuentra casi en la miseria. Va a un Hotel en Obrapía en donde tienen que dormir los cuatro (padre, madre y los dos hijos, Guillermo y Saba) en una sola cama. Este hecho es una representación de la primera etapa del complejo de Edipo, en la cual el niño se identifica con el deseo de la madre y disfruta estar a su lado. En el cuarto contiguo se escuchan sonidos extraños para el niño quien lo relaciona con sonidos de animales, más concretamente de vacas; y es en este punto donde vemos ya que el gran culto de Cabrera Infante por su yo nace; esa relación sexual del cuarto del hotel, la cual él no puede todavía nombrar ya que se encuentra en la primera etapa del edipo donde aún no hay acceso al lenguaje, "oía palabras sueltas, frases que no podía identificar dichas tal vez en otro idioma"³, no es más que el origen del

mito del Minotauro (=minotoro, mi otro) que en otro lugar de su obra va a desarrollar por considerarlo el "Mitomagno" de su culto.

Luego de esta referencia mítica, ocurre el encuentro del niño con la ley del padre quien por "razones marxistas"⁴ abandona contrariado el hotel, y la cama donde el hijo durmió con la madre. Ahora es importante destacar que el hilo narrativo nos lleva a escenificar esta separación con la descripción de la nueva habitación que posee dos camas separadas, una para los padres y otra para el hijo. Si bien el padre adopta la actitud castradora, la madre por el contrario se siente "divertida" ante la separación, quizá "por influencia —como nos dice el hijo— de las novelas de José María Carretero, El Caballero Audaz"⁵. Por un lado la ley marxista, castradora del padre y por otro las audacias libertinas de la novela rosa (que más tarde van a ser la pasión, casi secreta y elevada a culto, del escritor); "terminé, para horror póstumo de mi tío Matías, siendo educado por el corazón de mi madre, no por el cerebro de mi padre"⁶; es más, el significante audaz, como en un juego ecológico, se repite en el párrafo siguiente para referirse a una experiencia que reafirma la separación materna. Luego de participar en un robo con una pandilla en Lawton (=Not law= no ley, en oposición a la ley del padre) pandilla de "muchachos audaces y románticos"⁷ como la madre, el niño se separa y nunca sabe cuál fue el final de ellos.

El narrador se refiere a lo anterior como una "incursión iniciática"⁸ que nos plantea ahora la incógnita de cuál va a ser la imagen de su segunda identificación si se ha separado de la madre. Ocurre entonces la "inauguración" de un nuevo amor en la primera sala de cine a la que asiste con Eloy Santos; "fui al cine de día, —dice el narrador— asistí al acto maravilloso de pasar del sol vertical de la tarde, cegador, a entrar al teatro cegado, para todo lo que no fuera la pantalla, el horizonte luminoso"⁹. Allí en esa fosforescencia propia de la pantalla se inicia el juego narcicístico de Cabrera Infante, la luz de la pantalla es propia, es una energía que surge de la propia imagen y es precisamente este poder de iluminación propia el que atrapa la atención del niño quien desea aunque sea a través del arte lograr que su cuerpo sea igualmente luminoso, como esa luz que al principio de "La Habana para un Infante Difunto" posee la ciudad; "Todavía recuerdo ese primer baño de luces, ese bautizo, la radiación amarilla que nos envolvía, el

halo luminoso de la vida nocturna, la fosforescencia fatal porque era tan promisoría: la vía con día gratis. Pero la fosforescencia de La Habana no era una luz ajena que venía del sol o reflejada como la luna: era una luz propia que surgía de la ciudad, creada por ella para bañarse y purificarse de la oscuridad que quedaba al otro lado del muro"¹⁰. En este punto de la narración se establece una relación entre la iluminación propia de la ciudad y la de la sala de cine, utilizando los mismos significantes para describir ambas situaciones; por un lado se habla del "sol vertical de la tarde, cegador" en oposición al "teatro cegado" y por otro se dice que "en el pueblo no había más que el día y la noche, el día cegador, la noche ciega"¹¹, esa noche eterna en la que se desarrolla la novela y que fascina al escritor por su belleza —y su luz— propia, no se trata de una noche iluminada por la luna se trata de una noche que es ella toda luz y esplendor.

En esta epifanía en el cine, que le revela a Cabrera Infante la posibilidad del arte de reflejar una imagen y de que ésta tenga la suficiente autonomía como para mostrarse a cualquier espectador (o lector) se agrega el deleite del niño ante la imagen del actor, "quien —dice— se convertiría en uno de mis favoritos, Edward G. Robinson. Más que el inolvidable Paul Muni de Caracortada, Robinson vendría a personificar al ganster, tanto como a su revés: el hombre ingenuo: uno toda sabiduría del mal, el otro todo ignorancia en el bien —y aquí estaban los dos a un tiempo, el malvado y su doble que es su contrario"¹².

En esta experiencia iniciática observamos el origen de dos ideas que van a ser constante en la obra de Cabrera Infante; por un lado la posibilidad de reflexión especular que ofrece el arte (=la página) a esa imagen que es la suya y por otro la falsa identidad de los personajes y objetos representados que va dar lugar a todo un despliegue lúdico, un humor que en la teoría freudiana no es otra cosa que el triunfo del narcisismo, la afirmación victoriosa del yo de su propia invulnerabilidad; el yo rehusa a ser herido por las flechas de la realidad y recurre al humor como evasión de ese sufrimiento y como afirmación de su poder. Bustrófedon, personaje de "Tres Tristes Tigres", representa este aspecto del escritor "jugador", en cuanto «sus safaris semánticos» le hacen supremo conocedor de los diferentes matices significativos de la palabra y personificación por excelencia, de la

ambigüedad verbal. Entre la burla y su objeto se establece un tipo de distancia vertical en que el choteador, narcisista en esencia, se sitúa por arriba de lo choteado y postula su ingenio como muestra de su superioridad"¹³.

En el nivel del argumento de "Así en la Paz como en la Guerra" vemos como la mayoría de los personajes de los diversos relatos muestran su amor narcisista: El narrador de "Las puertas se abren a las tres" se refiere al relato como un poema escrito por un adolescente enamorado de nadie, solo"¹⁴; la matrona del burdel en "Josefina, atiende a los señores" hace la siguiente reflexión: "Yo entiendo los proplemas de cada cual y respeto el dolor ajeno, claro, mientras no me afecte", actitud egoísta muy parecida a la del cobrador de "Un rato de tenmeallá" quien no parece sentirse afectado por el sufrimiento de la familia que le debe dinero acosándola y amenazándola con evacuarla del apartamento; en "Ostras interrogadas" los hijos de Solaún, hombre de cierta edad, de apariencia física desagradable que mantiene relaciones con su hermosa secretaria, le dicen a su padre que lo único que esa mujer encuentra atractivo en él es su dinero; Solaún herido en su amor propio contesta: "¿Y le he preguntado alguna vez a las ostras si yo les gusto para comérmelas?"¹⁵ aquí me permito hacer una relectura de este enunciado cambiando el significante ostras por trazos, analogía que se plantea en "Tres Tristes Tigres" cuando se dice: "Se calló y bebió el daiquirí de un golpe, como un punto final. ¿Se beben los puntos finales? ¿Hay setas comestibles?"¹⁶. El escritor quiere comerse esos trazos, quiere a través de la incorporación poseer esa imagen, ¿no es acaso esto un deseo de volver a esa etapa del narcisismo primitivo cuando el niño ama tanto a su imagen que es la imagen? Recordemos que la intención de Cabrera Infante es de reflejar su imagen en la página o al menos los rasgos de superioridad de su yo (a través del humor) para que así no sólo se ame él sino que el lector le ame también, por eso dice de La Habana nocturna, ciudad que por su luz propia identifica con su yo: "quien no la ve no la ama".

En una obra de crítica de cine, "Un oficio del Siglo XX" observamos todo un juego novelesco en el tratamiento del crítico de cine ya muerto, llamado Caín, nombre formado con las letras iniciales del apellido de Cabrera Infante, y del narrador, quien a manera de homenaje póstumo publica el libro. La parte final del libro es el

"Requiem por un alter ego" que reitera la ambigüedad del punto de vista porque "el cronista no sabía si era Caín que soñaba ser cronista o si era el cronista que soñaba ser Caín". En "Tres Tristes Tigres" Magalena, personaje que asiste a unas sesiones psicoanalíticas, cuenta al médico un incidente ocurrido a una amiga; en este relato también ocurre una confusión de puntos de vistas entre los personajes, "se lo he contado a mi marido —dice Magalena al médico. Se lo he contado muchas veces, pero él me pelea, porque dice que parece que todo eso me pasó a mi y no a la amiga mía. Lo cierto es, doctor, que ya no sé si me pasó a mi o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita"¹⁷.

El escritor utiliza infinidad de recursos para encubrir la identidad de los personajes; las alusiones frecuentes de relaciones superficiales de los personajes con mujeres a las que no conocen cuando se quitan el maquillaje, la adopción de nombres falsos, la adopción de actitudes y poses teatrales; y los auto-engaños como el de la mujer psicoanalizada quien en la tercera sesión alude a su afición al teatro; todo un conjunto de personajes confundidos en un juego de falsedad y broma.

En cuanto a otro tipo de juego predominante en la escritura de Cabrera Infante encontramos el fonético. Rita Guibert le pregunta al escritor: —¿Qué significa este título, Tres Tristes Tigres?, y él le responde: —"Ese no es un título, ese es el nombre del libro... (las palabras) se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación"¹⁸. Es este el leitmotiv presente en la novela, el empleo de palabras no en el sentido tradicional de comunicación unívoca sino en lo que respecta a la relación palabra-sonido que ya desde el comienzo el animador del show Tropicana establece cuando dice: "Sin traducción... without translation... Sin más palabras que nuestras exclamaciones y sin más ruidos que nuestros calurosos aplausos... Sin palabras pero con música y sana alegría y esparcimiento... ¡Curtains up!"¹⁹ y comienza ese espectáculo del sonido que es la novela. En el monólogo inicial de Magalena Crus predomina la ambigüedad, nunca sabemos la identidad de la antigua compañera de Magalena ni de la relación entre ambas, pero lo importante es la representación fónica, la comunicación parece ser secundaria. Este juego fónico obsesiona a los personajes de "Tres Tristes Tigres" casi como si fuera una búsqueda

de un absoluto; el sonido puro conforma sus existencias: para Eribó la música deja de ser un sujeto activo para convertirse en un medio de liberación, un tipo de droga que le permite suspenderse en el tiempo y en el espacio; Estrella, quien quiso ser no sólo cantante sino la música misma al no aceptar acompañamiento musical, simboliza la búsqueda del absoluto; y Bustrófedon verdadero alter ego del escritor le da importancia a las posibilidades concretas y sonoras de las palabras, crea verbalmente sin escribir, recordemos que sus juegos están registrados en la novela porque sus amigos se dedicaron a escribirlos, pero Bustrófedon sólo cree en la escritura de los baños públicos y sobre todo en la palabra escrita en el aire, la hablada.

Veamos ahora como estas ideas constantes halladas en la lectura de varias obras de Cabrera Infante aparecen en el relato titulado "Minotauromaquia" de "Exorcismo de esti(1)0".

Este relato no es más que un juego de significantes que tuvo su origen en aquel hotel de Obrapía donde el niño escuchó los mugidos del cuarto contiguo; la relación es evidente cuando el narrador refiriéndose al asesinato del Minotauro por parte de Teseo hace decir a la víctima: "Qué ironía de la vida... que alguien que no conozco... pueda hacer la obra pía de alejarme de mi gemelo impuesto;"²⁰ obra pía, ese lugar piadoso para el culto de Dios que inicia y termina la creación del mito de sí mismo (Minotauro= mi otro).

Partiendo de la idea del trazo especular Cabrera Infante a través de tres disposiciones fálicas del enunciado "Yo soy el Minotauro", intenta reproducirse en la escritura o en el dibujo. El y el falo forman una unidad y es por eso que al mostrar el falo se está mostrando a sí mismo. Esta identificación yo/falo la revela el escritor en "La Habana para un Infante Difunto" cuando Dominica observa su falo erecto: "Dominica me estaba mirando en silencio pero no puedo decir si me miraba a mi o a mi pene, aunque los dos éramos uno"²² y no tiene otro sentido la última frase de la Minotauromaquia: ¡Adios, Dédalo, y gracias por el monumento!"²³, un monumento que es ese falo dibujado, ese yo latente y deslumbrante que se erige en la página y que como el falo en la escena de Dominica constituye "un apéndice enorme, tan evidente en ese momento como un obelisco en una plaza, mi monumento"²⁴.

ERECCION DE MI MITO DE MI MISMO

YO SOY EL MINOTAURO

Yo soy el Minotauro

Yo soy el nimotauro

Yo soy el mitonauro

Yo soy el ritomagno

Yo soy el minotauro

YO SOY EL MINOTAURO

Yo soy el Minotauro

Yo soy el Mitonauro

Yo soy el Mitonauro

Yo soy el mitomagno

YO SOY EL MITOMAGNO

Yo soy el minotauro

El Minotauro

EL MINOTAURO

EL MINOTAVRO

EGO SVM MINOTAVRVS

MINOTAVRVS REX

AVE MINOTAVRVS IMPERATOR, S.P.Q.M.

MINOTAVROS TYRANNOS

En la primera representación fálica, "Elevación del mito a Dios" nos encontramos con que el yo está transfigurado en Ya veh (YHVH), quien según el pueblo hebreo hallaba especial complacencia en el sacrificio del cabrito y del toro, (recordemos el sacrificio del hermano, el macho cabrío). Luego en la "Destrucción de mi mito", el enunciado se transforma en la letra m, letra a la que dedica "Tres Tristes Tigres" y que nos remite al nombre de su segunda esposa.

MIRIAM GOMEZ

Mi

r= letra simétrica y especular

ELEVACION DEL MITO A DIOS²¹

YO SOY EL MINOTAURO

EGO SVM MINOTAVRVS

Ego Svm Minotavrvs

ego svm minotavr

svm minotavrvs

svm mvvs

v v

v vv

v vy

tv vy

yv vh

YV HV

YVYV

YHVH

DESTRUCCION DE MITO

Yo SOY EL MINOTAURO

Yo soy el Minotauro

Yo soy el minotauro

yo soy el mitonauro

Yo soy el nitomauro

Yo soy el ritomauno

Yo soy el ritomagro

Yo soy el nitomagro

Yo soy el timonagro

Yo soy el onagrotim

NO: YO SOY EL MINOTAURO

Yo soy el Minotauro

yo soy el minimotauro

Yo soy el nimiotaurο

yo soy el minimínimo

el mnmnmo

el mmmo

el mo

el M

M

m

iam = mai = my = (inglés, segunda lengua del escritor)

Gómez = goce de la m.

Como vemos esa m que aparece en la dedicatoria, "A M. mi móvil", no es más que la representación de un amor y un goce con su propio yo.

El propósito de este monumental laberinto parece ser el de hacer al Minotauro centro de su propio goce (= el Centauro), un ámbito sin tiempo ni espacio enmarcado en una noche eterna. Este laberinto presenta características propias de la primera fase del Edipo, en la cual tampoco hay tiempo ni espacio: "la representación y el objeto son la misma cosa, no hay solución de continuidad ni espacio que les diferencie, corresponde a una relación narcisística primaria, e implica en esencia una ausencia del espacio; mientras la identificación es absoluta, se está vacío de proyección, por cuanto ésta es consecuencia de la conciencia"²⁵. "Mi cabeza –dice el Minotauro– busca el tiempo y mis patas el espacio, pero no sé donde estoy ni qué hora es"²⁶; ante la mirada de Dominica del narrador y su falo erecto también hay un instante en que el monumento queda suspendido sin tiempo ni espacio: "me movía entre la imaginación del futuro mediato y el presente inmediato, tiempos que abolían el espacio"²⁷, así como la noche eterna de la ciudad en "La Habana para un Infante Difunto" parece deslumbrar a los personajes como un anuncio estático de luces multicolores. El Minotauro, solo y sin nadie que lo ame (ni siquiera su hermana quiere mirarlo por última vez) parece bañado de una luz amarilla (amar/yo) color predominante en el laberinto, "el color amarillo que recuerdo, que veo, que me alumbraba, es un amarillo eléctrico"²⁸, incidente que se repite en "Las puertas se abren a las tres" uno de los relatos de "Así en la Paz como en la Guerra", en el cual el adolescente al final de la historia se queda solo esperando inútilmente a su amada quien nunca llega; ante la "espantosa" idea de la soledad el personaje también se refugia en su propio yo y termina diciendo: "Ya no puede distinguir más que los reflejos amarillos (amar/yo) y las luces amarillas"²⁹. En esta decisión final se resume la esencia de la escritura de Cabrera Infante, un laberinto de palabras donde él se sitúa como el Minotaurus Rex del juego logocéntrico.

– ¿Qué significa para tí la creación literaria?

–Palabras, palabras, palabras"³⁰.

NOTAS

1. CABRERA INFANTE, Guillermo. *O.* pág. 18.
2. IBIDEM, pág. 184.
3. CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un Infante Difunto.* pág. 17.
4. Ibídem. pág. 18.
5. Idem.
6. Ibídem, pág. 31.
7. Ibídem, pág. 18.
8. Ibídem, pág. 19.
9. Idem.
10. Ibídem, pág. 15.
11. Idem.
12. Ibídem, pág. 20.
13. JIMENEZ, R.: *Guillermo Cabrera Infante y Tres Tristes Tigres.* Pág. 99.
14. Ibídem., pág. 41.
15. CABRERA INFANTE, Guillermo. *Así en la Paz como en la Guerra.* Pág. 171.
16. CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres Tristes Tigres.* pág. 342.
17. Ibídem, pág. 447.
18. GUIBERT, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre Tres Tristes Tigres". Revista Iberoamericana, números 76-77 (julio-diciembre, 1971). Pág. 541.
19. CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres Tristes Tigres.* Pág. 19.
20. CABRERA INFANTE, G. *Exorcismos de esti(l)o.* Pág. 83.
21. CABRERA INFANTE, G. Ob. cit. p.p. 69-71.
22. CABRERA INFANTE, G. *La Habana para un Infante Difunto.* Pág. 41.
23. CABRERA INFANTE, G. *Exorcismos de esti(l)o.* pág. 84.
24. Idem.
25. LOPEZ, R. E. *Símbolos y mutación.* Pág. 140.
26. CABRERA INFANTE, G. *Exorcismo de esti(l)o.* Pág. 76.
27. CABRERA INFANTE, G. *La Habana para un Infante Difunto.* Págs. 41.
28. CABRERA INFANTE, G. *Así en la Paz como en la Guerra.* Pág. 38.
29. CABRERA INFANTE, G. *Así en la Paz como en la Guerra.* Pág. 38.
30. GUIBERT, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre Tres Tristes Tigres". Pág. 537.

BIBLIOGRAFIA

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Arcadia todas las noches*. Barcelona. Seix Barral. 1978. 197 p.p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Así en la Paz como en la Guerra*. Barcelona. Seix Barral. 2da. Edición. 1974. 194 p.p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Exorcismo de esti(l)lo*. Barcelona. Seix Barral. 1976, 302 p.p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un Infante Difunto*. Barcelona. Plaza & Janes Editores, S. A. 1986. 407 p.p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *O*. Barcelona. Seix Barral. 1975. 196 p.p.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres Tristes Tigres*. Barcelona. Seix Barral. 2da. Edición. 1982. 451 p.p.

FREUD, Sigmund: *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid. Alianza Editorial. 2da. Edición. 1979. 159 p.p.

GUIBERT, Rita. "Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre tres Tigres Tigres", Revista Iberoamericana, números 76-77 (julio-diciembre, 1971) págs. 536-554.

JIMENEZ, Reynaldo. *Guillermo Cabrera Infante y Tres Tristes Tigres*. Barcelona. Ediciones Universal. 1976. 131 p.p.

LACAN, Jacques. *Escritos I*. México. 6a. edición. 1980.

LOPEZ, Rafael Ernesto. *Símbolos y mutación*. Caracas. Monte Avila Editores. 1980. 181 p.p.