

Kutasy, Mercédesz

**Dos autorretratos literarios: Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera**

*Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [151]-157

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114813>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MERCÉDESZ KUTASY

## DOS AUTORRETRATOS LITERARIOS: GUILLERMO CABRERA INFANTE Y VIRGILIO PIÑERA

Desde los primeros momentos de la reflexión sobre arte se puede observar una marcada diferencia entre pintura y poesía, imagen y texto. Basta pensar en las frases tantas veces citadas por la crítica de Simóndies de Ceos (la pintura es “poesía muda” y la poesía es “pintura que habla”) o de Horacio (“ut pictura poesis”). Será Lessing en su *Laoconte* quien hará diferencia por primera vez entre “artes espaciales” y “artes temporales” haciendo eco de esta forma a las teorías antiguas sobre la división de literatura y artes plásticas.

Sin embargo hoy en día la mayoría de los críticos afirma —según las palabras de Antonio Monegal— que “las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales, porque tanto el cine como otros medios audiovisuales han acabado con tal distinción, y donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación.”<sup>1</sup>

A continuación se hablará de dos casos de este paso de fronteras que aparte de ilustrar cómo se inserta el género espacial dentro de lo tradicionalmente temporal, también tiene un alto grado de autorreferencialidad. Áron Kibédi Varga en este aspecto distingue entre “objetos” y “comentarios”: los objetos son en general los “artefactos visuales y verbales” mientras que los llamados comentarios son “textos (o, raramente, imágenes) que tratan sobre estos artefactos de modo crítico” y que son manifestaciones de un meta-nivel en el discurso sobre arte.<sup>2</sup>

W. J. T. Mitchell da un paso más a la hora de afirmar que tan sólo existen géneros mixtos a los que llama “imagentextos”, ya que es imposible pasar por alto que un texto escrito también tiene apariencia visual en el papel, es decir, es a la vez un proceso que se articula en el tiempo de la lectura pero también es una apariencia visual: forma de letras, color del papel, ordenación tipográfica etc. A la

---

<sup>1</sup> MONEGAL, Antonio. Diálogo y comparación entre las artes. In *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 10.

<sup>2</sup> KIBÉDI VARGA, Áron. Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. In *Literatura y pintura*, cit., pp. 109–135.

vez Mitchell establece otra categoría, la de las “metaimágenes” que contienen cierto grado de autorreflexión, o sea, plantean cuestiones acerca de la creación de la imagen o del texto mismo.<sup>3</sup>

De los dos cuentos que siguen, “Autorretrato” de Guillermo Cabrera Infante es el que ilustra más claramente la teoría de Mitchell. El título mismo contiene una doble referencia, por una parte es autorretrato, es decir, una representación visual de la cara del artista, pero por otro, con la inclusión de la letra ‘c’ es también ‘tracto’, o sea, tratado, reflexión teórica escrita acerca de cómo se pinta un autorretrato. En este punto —en su propuesta— guarda notables semejanzas con *Tractatus rethorico-pictoricus* de Salvador Elizondo. En este último el narrador determina el género de la manera que sigue: “El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta” y el cuento mismo se configura como antinarración hecha contra el género del cuento tradicional y contra la función mimética de la literatura. En el mismo texto se ofrece la siguiente definición del cuadro: “Un cuadro es un discurso acerca de un tema.” La definición es muy semejante a la frase ya citada de Simónides de Ceos: “la pintura es poesía muda”. El caso de *Autorretrato* de Cabrera Infante es entonces precisamente el caso opuesto, “la pintura que habla”.

El cuento aparece en *Exorcismos de esti(l)o* y después de las diversas dedicatorias es prácticamente el primer texto del tomo; mientras tanto, en el último, titulado *Epilogolipo*, leemos las líneas siguientes:

Un hombre se propone el empeño de escribir el mundo. En el discurrir del tiempo construye un volumen con trozos de pueblos, de reinos, de montes, de puertos, de buques, de islotes, de peces, de cubiles, de instrumentos, de soles, de equinos y de gentes. Poco tiempo previo del morir, descubre que ese minucioso enredo de surcos en dos dimensiones compone el dibujo de su rostro.<sup>4</sup>

Tenemos, entonces, presente un autorretrato al principio y otro al final del libro. El mismo tomo como si fuera un espejo, refleja el primero en el último y al revés. A nivel visual funciona de la misma manera que el espejo de Narciso: el libro-espejo duplica la imagen del narrador-Narciso. Sin embargo todo esto no lo vemos en una representación visual sino aparece escrito, por lo tanto está condicionado por el tiempo y la necesaria cronología de la lectura. Narciso y Eco entonces, como aparece en el mismo cuento.

Cabrera Infante en su advertencia a *Tres tristes tigres* incluso menciona que “algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en

<sup>3</sup> MITCHELL, William J. Thomas. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

<sup>4</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. *Exorcismos de esti(l)o*. Madrid: Suma de Letras, 2002, p. 301.

voz alta.”<sup>5</sup> La mención de Eco junto a Narciso y la afirmación más concreta del “audio y video”<sup>6</sup> refuerzan esta idea.

Para seguir con los reflejos, el cuento empieza y termina con la palabra “punto” que aparte de ofrecer una simetría visual también alude al sonido ya que parece como si alguien dictara realmente la obra en voz alta. A pesar de ello ésta no se ordena en una secuencia lineal tranquilizante ya que entre este aparente dictado se mezclan signos imposibles de redactar (“qué remedio punto de inguiónterrogación”) mientras se plantean cuestiones teóricas acerca de la posibilidad de llevar a cabo este autorretrato (“cómo es posible integrar una imagen a base de puntos”). Con el recurso de empezar y terminar el cuento con puntos a la vez se logra que el texto sea circular, que la lectura sea infinita e infinitamente repetible. Pero también merece atención el incipit ya que con la enumeración de los diferentes tipos de “punto” el texto no puede arrancarse; a la vez los puntos suspensivos con los que empieza el texto son más bien propios de los finales de cuento, lo que contribuye al carácter circular tanto del cuento como del libro mismo.

Como hemos mencionado, Mitchell subraya acerca de la imagentexto que en una obra literaria la apariencia física del texto escrito también tiene indudable valor. En Cabrera nos encontramos de nuevo con otro espejismo: el texto que leemos parece que no es el texto *original*, el lector siempre se ve forzado de traducir las palabras a imágenes o por lo menos a otra ordenación tipográfica en la que las palabras, las tachaduras y guiones cobren un sentido más claro, si se puede decir, más *visible*: que el palimpsesto original sea por fin descubierto. O sea, podemos afirmar que “Autorretrato” es un texto transparente al igual que el espejo-arroyo de Narciso donde se ven huellas del pasado y del presente. El narrador nos hace creer que la visualidad es la clave de la obra, a veces él mismo se inclina sobre este arroyo y ofrece párrafos efrásticos (“En todo caso se salva así la descripción de dos puntos cara redonda de pómulos altos coma boca ancha y grande bajo bigotes zapatistas coma nariz de puntaguionenguionbola coma dos ojos largos pero estrechos detrás de gafitas de abuelita”) que convencen al lector de que tras la n-ésima lectura en su cabeza también se configurará esta imagen *original*.

A la vez las constantes alusiones al sonido (“gafitas de abuelita [...] puestas de moda de nuevo por los Beatles pronúnciese beatlos”) hacen que sea imposible transformar el texto en pura visualidad, igual que es imposible hallar este palimpsesto original, auténtico, con el autorretrato tangible del narrador.

En el texto encontramos una alusión a la historia mitológica que dice: “Qué sabiduría la de los griegos antiguos al relacionar la imagen en el agua barra inclinada guión espejo barra inclinada con la imagen sonora del eco y juntar a Narciso y a Eco como amantes condenados a ser reflejos”. Este fragmento es el que puede darnos la clave de la interpretación: en el texto los personajes, las alusiones siempre van emparejados, tanto visualmente como a nivel sonoro. Pero por la cantidad de los espejismos se sospecha que los elementos no acaban en los márgenes del

<sup>5</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 9.

<sup>6</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. Autorretrato. In *Exorcismos de esti(l)o*, cit., p. 22.

papel en el que está impreso el cuento. Es el mismo recurso que el utilizado por Cortázar en “La continuidad de los parques”: el escritor aparece escribiendo la obra, pero al mismo tiempo se desdobra en escritor y lector (“las escribo mientras las leo o las leo mientras las escribe mi máquina de escribir”). Y por analogía, nosotros, lectores cómplices del cuento de repente nos encontramos metidos en el espacio virtual de la obra, nos inclinamos sobre el espejo del texto para ver una imagen, la imagen hecha de puntos, ya sean puntos de ortografía, textuales, o puntos de grabado, como dice el mismo narrador en las últimas líneas. A la vez si obedecemos a las instrucciones de Cabrera de leer sus obras en voz alta, seremos también Ecos, la pareja sonora de Narciso, sonido sin cuerpo, audio y vídeo.

En *La cámara lúcida* Roland Barthes hace diferencia entre dos tipos de autorretrato fotográfico: “Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”<sup>7</sup>. Como vemos, esta categorización es válida también en la literatura donde al igual que en la fotografía cabe distinguir por una parte los autorretratos “conscientes”; aquí —como lo explicará más tarde Barthes— la intencionalidad, los contenidos morales, la autenticidad, la imitación y cuestiones del tiempo jugarán un papel primordial (este es el caso de “Autorretrato” de Guillermo Cabrera Infante). Por otra parte Barthes menciona la existencia de otro tipo de autorretrato cuyas características no detalla, pero comenta que se difiere del anterior en el hecho de que aquí el individuo es “mirado sin saberlo”. En “La cara” de Virgilio Piñera encontramos precisamente este caso.

Este cuento narra la historia de un novelista (que a la vez es el narrador en primera persona) que es llamado por teléfono por un desconocido. El que llama le cuenta que el teléfono es su único remedio para entablar relaciones humanas ya que su cara tiene un poder de seducción tan poderoso que la gente se aparta de él porque teme males irreparables. El novelista en un principio se cree burlado, pero luego se deja convencer de que hablen dos veces por semana. Sus temas comunes van a convertirse en programas donde ambos asisten a la vez e intercambian opiniones al respecto. Sin embargo con el tiempo la curiosidad del protagonista aumenta y en estos programas comunes intenta localizar en la multitud “esa cara, seductora y temible” (p. 96). Cuando en una de las conversaciones por teléfono confiesa su deseo de ver la cara del otro personalmente, éste queda tan desesperado que prefiere echar a perder la relación a mostrar su cara. Al final el narrador logra convencer al otro de la necesidad de un encuentro personal, pero éste le impone como condición que la cita tiene que ocurrir en perfecta oscuridad. El primer encuentro deja un profundo vacío en el narrador que le convence de la

<sup>7</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 37.

importancia del mismo; y como su amigo insiste en que es imposible ver su cara puesto que ni él está seguro de los efectos que ésta podría producir, el escritor opta por una solución radical: se salta los ojos, para que la cara seductora nunca más pueda interponerse entre ellos y puedan quedarse juntos para toda la vida.

El cuento fue muchas veces estudiado por la crítica desde varios puntos de vista, sin embargo para nuestro tema resulta relevante una afirmación de Gabriela Ibieta: ella comenta que el narrador del cuento está “obsesionado por *la idea* de «la cara» del otro”<sup>8</sup>. La palabra “idea” es muy importante ya que según el cuento lo peligroso de la cara reside en su apariencia externa, por lo menos el dueño de esta cara afirma que ha causado problemas a aquellos que la hayan *visto*. Sin embargo en este caso la seducción ocurre sin el encuentro personal, sin haber visto la cara ni una vez, nada más a través de las palabras, a través de la aparente seguridad del hilo de teléfono. La otra palabra clave será “la imaginación” que menciona Ibieta al final de su análisis: la cara del desconocido cobrará significado desde el punto de vista de la imaginación. A lo largo del cuento no encontramos ninguna alusión a las facciones reales de esta cara, sólo llegamos a saber que es “seductora y temible”, “sobrecogedora”, “maldita cara”, que cuando el hombre era aliado de su cara, por ella “se han sepultado cuchillos en el corazón y veneno en las entrañas. Algunos han ido a remotos países a hacerse matar en lucha desigual, otros se han tendido en sus lechos hasta que la muerte se los ha llevado. [...] todos esos infelices expiraban bendiciendo mi cara”<sup>9</sup>. Sin embargo en ningún momento se llega a saber si la cara realmente es impresionantemente fea, o más bien temiblemente bonita. De hecho el narrador afirma que a la hora de asistir a los programas comunes él intentó adivinar cómo era su nuevo amigo. Pero pronto se da cuenta de que sigue una pista equivocada, ya que “lo mismo puede tener cara seductora y temible el mágico joven que el malvado asesino” (p. 96).

También es curioso observar que es precisamente el amigo quien ofrece la posibilidad de asistir juntos a diferentes programas; si lo seductor y temible de su cara efectivamente se debiera a rasgos externos de la misma, éste no se atrevería a asistir a ningún acontecimiento público. Por lo tanto cuando suplica que el escritor “ni por juego osase nunca verle la cara” podemos estar seguros de que aunque lo parezca no se trata de una contemplación física. El recurso usado en este punto es digno de atención: mientras el protagonista busca el misterio de la cara seductora en las facciones exteriores de la gente que asiste a los programas, el lector se ve privado de tales descripciones físicas, así que su búsqueda es guiada obviamente en buena dirección: tiene que reconstruir en su mente la cara causadora de tantas desgracias, aplicando las características excesivamente subjetivas (como “seductora” o “temible”) a su misma personalidad. Esto significa que con la labor de *la imaginación* cada lector se construye su propia “cara sobrecogedora”, su propio monstruo.

<sup>8</sup> IBIETA, Gabriela. Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera. *Revista Iberoamericana*, 1990, vol. LVI, n° 152–153, Julio-Diciembre, p. 981.

<sup>9</sup> PIÑERA, Virgilio. La cara. In *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999, p. 99.

Nos encontramos otra vez ante un ejemplo del autorretrato literario, de otra historia de Narciso aunque esta vez puesto en el ámbito de lo invisible, de lo conceptual. El narrador nos hace creer que los protagonistas están “tan seguros a través del hilo del teléfono” (p. 96), pero pronto nos damos cuenta de que es precisamente el hilo de teléfono a través del cual se tiende la trampa, el teléfono va a ser el río-espejo de este Narciso-escritor. La historia antigua se repite, pero esta vez a un nivel mucho más sutil y etéreo, apropiado para un artista (nunca dejemos aparte que el narrador es novelista).

Jacques Derrida, hablando del autorretrato dibujado y citando a Charles Baudelaire dice que “todos los dibujantes buenos y verdaderos dibujan a partir de la imagen inscrita en su cerebro, y no a partir de la naturaleza.”<sup>10</sup> Esta afirmación traducida a nivel de la literatura y al cuento de Piñera significaría que la cara sobrecogedora del amigo es nada más que el producto de la mente del protagonista-escritor, y que la vista que constituye el tema central de “La cara” no se refiere al acto de ver lo que está delante de los ojos; su objetivo es más bien lo *invisto*, es decir lo visible sólo a través de la imaginación, la memoria o la evocación, propia de los artistas. Por eso es sumamente importante que el desconocido, el Narciso oculto del cuento llame “al azar” a un escritor que por naturaleza está dotado de gran cantidad de imaginación. Es precisamente por su capacidad de la “vista interior” que la cara seductora no tiene absolutamente ningún efecto en la gente que la ve en la calle, sin embargo seduce al novelista aun sin que éste la vea físicamente. Por lo tanto, la historia de Narciso puede repetirse a nivel conceptual, confundiendo Narciso con su imagen reflejada en el río de su imaginación, en el caso concreto a través del hilo del teléfono: el desconocido le llama tan sólo para saciar su sed de compañía humana (¿o es que el escritor imagina la llamada para saciar su sed de historias inventadas?) y mientras conversan, nace una especie de amor irresistible, la relación de “él no podía negarme nada, así como tampoco yo podía negarle nada”<sup>11</sup>. En *Metamorfosis* leemos lo siguiente: “Y mientras ansía apaciguar la sed, otra sed ha brotado; mientras bebe, cautivado por la imagen de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua.”<sup>12</sup>

Narciso por lo tanto no se salva con saltarse los ojos, ya que la seducción de su imaginación ha ocurrido con anterioridad.

Acabamos de ver dos textos que en realidad podrían llamarse con las palabras de Mitchell “metaimágenes”, pues a través de la representación mitológica latente de Narciso ambos hablan de las dificultades o tal vez imposibilidad de una representación auténtica, ya sea con palabras o con imágenes.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques. Memorias de ciego: El autorretrato y otras ruinas. *Quimera*, 1991, n° 108, noviembre, pp. 34–35.

<sup>11</sup> PIÑERA, Virgilio. La cara. Cit., p. 98.

<sup>12</sup> OVIDIO, P. Nasón. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Antonio RUIZ DE ELVIRA. Madrid: Consejo Editorial, 2002, p. 104.

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 1965.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. Autorretrato. In *Exorcismos de esti(l)o*. Madrid: Suma de Letras, 2002, pp. 22–23.
- DERRIDA, Jacques. Memorias de ciego: El autorretrato y otras ruinas. *Quimera*, 1991, n° 108, noviembre, pp. 34–35.
- IBIETA, Gabriela. Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera. *Revista Iberoamericana*, 1990, vol. LVI, n° 152–153, Julio-Diciembre, pp. 975–991.
- KIBÉDI VARGA, Áron. Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. In *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 109–135.
- MITCHELL, William J. Thomas. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MONÉGAL, Antonio. Diálogo y comparación entre las artes. In *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 9–21.
- OVIDIO, P. Nasón. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Antonio RUIZ DE ELVIRA. Madrid: Consejo Editorial, 2002.
- PIÑERA, Virgilio. La cara. In *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 94–101.

### Abstract and key words

The discourse is about two emblematic cases of the literary ‘self-portrait’. The text first analysed is “Autorretrato” by Guillermo Cabrera Infante, which exactly befits and confirms Michael Beaujour’s definition: “il n’y a pas de récit suivi, ni d’histoire systématique de la personnalité. Autoportrait plutôt qu’autobiographie.”

Our analysis mainly focuses on the question how a ‘portrait’, which characteristically belongs to the visual domain, can be created with verbal instruments. Nevertheless, the short-story is also regarded as a tract on the theoretical questions of visuality.

The other short-story analyzed is Virgilio Piñera’s “La cara” which can be interpreted as a modern version of the myth of Narcissus: the love of the two protagonists developing via telephone. It happens frequently with Piñera that a short-story moves within the scope of the dichotomy of vision versus blindness, and the self-portrait shifts to the domain of the invisible, namely to the sphere of imagination.

The two short-stories raise theoretical comments reflecting on some questions of interdisciplinarity, and that of the modern paragon. Is impossible to paint a picture through words? How does the spatial (visual) representation appear in a genre (narrative) that normally develops in time? And finally, is there any difference between the means of delineation of something visible and of an imaginary picture which is scant of spatiality?

Object; commentary; image-text; self portrait (conscious or unconscious); meta-image



