

**EL TABACO Y LOS LUGARES DE ENUNCIACIÓN.
EL CASO DE FERNANDO ORTIZ Y GUILLERMO CABRERA INFANTE**

Ligia Yanira Yáñez Delgado
yanirayanez@hotmail.com
Instituto Pedagógico de Caracas
Venezuela

Licenciada en Letras (Universidad Católica Andrés Bello 1993) y Magíster en Literatura Latinoamericana (Universidad Simón Bolívar 1995).

RESUMEN

Además de construir un universo de significados relativamente autónomo, cada obra literaria trasciende su dimensión textual para dialogar con otros discursos. Este trabajo se orienta a tender líneas de diálogo, a partir del tratamiento dado al tabaco, entre el discurso del antropólogo en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, y el de la crónica en *Puro humo* de Guillermo Cabrera Infante. En este sentido, se pretende demostrar en qué medida la literatura desacraliza el discurso de la historiografía y los tradicionales estudios antropológicos y sociales para dar paso a una diferente praxis. Se abordarán los factores que determinan el campo cultural caribeño a partir de la concepción del Caribe como área rítmica en términos de Antonio Benítez Rojo; de las propuestas de Pierre Bordieu sobre campo cultural; de las observaciones de Michael Foucault sobre el discurso y el poder y la categoría del autor, así como las definiciones de lo literario de Jonathan Culler y los aportes sobre clase social de Jesús Martín-Barbero. En la definición del particular campo intelectual cubano orienta nuestra lectura el trabajo de Alberto Abreu Arcia. Gerard Genette nos permite aproximarnos a los paratextos de estas obras y los trabajos de Díaz Bild, Kenna Ravenet y Álvaro Navarro nos guían en cuanto al tratamiento del humor.

Palabras clave: Caribe, tabaco, dialogicidad, frontera cultural.

Recepción: 03/02/2016

Evaluación: 06/04/2016

Recepción de la versión definitiva: 22/06/2016

**TOBACCO AND STATEMENT PLACES:
THE CASE OF FERNANDO ORTIZ AND GUILLERMO CABRERA INFANTE**

ABSTRACT

Besides building a relatively autonomous universe, each literary work transcends its textual dimension to carry on a dialogue with other discourses. With the treatment given to tobacco as the starting point, this paper aims at drawing dialogue lines between the anthropologist's discourse in *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* of Fernando Ortiz, and that of the chronicle in *Puro humo* of Guillermo Cabrera Infante. In this sense, we attempt to show the extend to which literature deconsecrates the discourse of historiography and the traditional anthropological and social studies in order to give way to a different praxis. The factors that determine the Caribbean cultural field are approached from the conception of the Caribbean as a rhythmic area in terms of Antonio Benítez Rojo, of the proposals of Pierre Bordieu about cultural field, of the observations of Michael Foucault on discourse and power and the author's category, as well as the definitions of the literary of Jonathan Culler and the contributions about social class of Jesús Martín-Barbero. Regarding the definition of the particular Cuban intellectual field, our reading is guided by the work of Alberto Abreu Arcia. Gerard Genette allows us an approach to the paratexts of these Works and the Works of Díaz Bild, Kenna Ravenet and Álvaro Navarro guide us with regards to the treatment of humor.

Key words: Carib, tobacco, dialogicidad, cultural border.

**LE TABAC ET LES LIEUX D'ÉNONCIATION.
LE CAS DE DE FERNANDO ORTIZ Y GUILLERMO CABRERA INFANTE.**

RÉSUMÉ

Au-delà de construire un univers de signifiés relativement autonomes, chaque ouvrage littéraire dépasse sa dimension textuelle pour dialoguer avec d'autres discours. L'orientation de cet article est de tendre des lignes de dialogues partant du traitement donné au tabac, entre le discours de l'anthropologue dans le *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, et celui de la chronique dans *Puro humo* de Guillermo Cabrera Infante. A cet égard, on prétend montrer dans quelle mesure la littérature désacralise le discours de l'historiographie et de traditionnels discours anthropologiques et sociaux pour faire place à une praxis différente. On abordera les facteurs déterminant le champ culturel caribéen à partir du Caraïbe tel que zone rythmique d'après Antonio Benítez Rojo; des propositions de Pierre Bordieu sur le champ culturel ; des observations de Michel Foucault sur le discours et le pouvoir et la catégorie de l'auteur, ainsi que les définitions de ce qui est littéraire de Jonathan Culler et les apports sur la classe sociale de Jesús Martín-Barbero. Le travail d'Alberto Abreu Arcia oriente notre lecture lors de la définition du particulier champ intellectuel cubain. Gerard Genette permet de nous approcher des paratextes de ces ouvrages. Les travaux de de Díaz Bild, Kenna Ravenet y Álvaro Navarro nous guident en ce qui concerne le traitement de l'humour.

Mots clé : Caraïbe, tabac, dialogicité, frontière culturelle.

**IL TABACCO E I LUOGHI DELL'ENUNCIAZIONE.
IL CASO DI FERNANDO ORTIZ E GUILLERMO CABRERA INFANTE**

RIASSUNTO

Oltre a costruire un universo di significati relativamente autonomo, ogni opera letteraria trascende la sua dimensione testuale per dialogare con altri discorsi. Questo lavoro si concentra su linee di tendenza del dialogo dal trattamento dato al tabacco, tra il discorso dell'antropologo nell'argomento nel *Contrapunteo cubano del tabacco y del azúcar*, di Fernando Ortiz e quello della cronaca in *Puro humo*, di Guillermo Cabrera Infante. In questo senso, è destinato a dimostrare in quale misura la letteratura dissacra il discorso della storiografia e gli studi antropologici tradizionali e sociali per cedere il passo a una prassi diversa. Saranno indirizzati i fattori che determinano il campo culturale caraibico, a partire dalla concezione dei Caraibi come area ritmica in termini di Antonio Benítez Rojo; le proposte di Pierre Bordieu sul campo culturale; le osservazioni di Michael Foucault sul discorso e il potere e sulla e la categoria dell'autore, così come le definizioni del fatto letterario di Jonathan Culler e i contributi sulla classe sociale, di Jesús Martín-Barbero. Nella definizione dell'ambito specifico del campo intellettuale cubano orienta la nostra lettura l'opera di Alberto Abreu Arcia. Gerard Genette ci permette l'approccio ai paratesti di queste opere e i lavori di Diaz Bild, Kenna Ravenet e Alvaro Navarro ci guidano per quanto riguarda l'aspetto umoristico.

Parole chiavi: Caraibi, tabacco, dialogicidad, frontiera culturale.

**O TABACO E OS LUGARES DE ENUNCIÇÃO. O CASO DE FERNANDO ORTIZ E
GUILLERMO CABRERA INFANTE**

RESUMO

Além de construir um universo de significados relativamente autônomo, cada obra literária transcende sua dimensão textual para dialogar com outros discursos. Este trabalho orienta-se a tender as linhas do diálogo, a partir do tratamento dado ao tabaco, entre o discurso do antropólogo no *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Contrapunteo cubano do tabaco e do açúcar) de Fernando Ortiz, e a crônica em *Puro humo* (Pura fumaça) de Guillermo Cabrera Infante. Neste sentido, pretende-se demonstrar em que medida a literatura dessacraliza o discurso da historiografia

e dos estudos antropológicos e sociais tradicionais para dar lugar a uma práxis diferente. Abordam-se fatores que determinam o campo cultural caribenho a partir da concepção do Caribe como área rítmica nos termos de Antonio Benítez Rojo; das propostas de Pierre Bordieu sobre o campo cultural; das observações de Michel Foucault sobre o discurso e o poder e a categoria do autor, assim como as definições do literário de Jonathan Culler e as contribuições sobre a classe social de Jesús Martín-Barbero. Na definição do campo intelectual cubano particular, nossa leitura está orientada pelo trabalho de Alberto Abrey Arcia. Gerard Genette nos permite nos aproximar aos paratextos dessas obras e aos trabalhos de Díaz Bild, Kenna Ravanet e Álvaro Navarro em relação com o tratamento do humor.

Palavras-chave: Caribe, tabaco, dialogicidade, fronteira cultural.

La posibilidad de establecer líneas de diálogo entre el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz y *Puro humo* de Guillermo Cabrera Infante nos recuerda una frase de Noé Jitrik: «para reconocer la diferencia hay que empezar por encontrarse con lo igual». La obra literaria no es un objeto cerrado, sino que se abre hacia múltiples lecturas, infinitos diálogos que cada lector podrá establecer con otras obras y discursos, hasta que las palabras propias se confunden con las ajenas; y en el proceso unos y otros dejan de ser ellos mismos. Por distintas que sean estas obras, el tabaco permite el encuentro y el diálogo parece continuarse indefinidamente.

Nuestro objetivo es establecer las líneas de diálogo que se tienden entre el discurso del antropólogo en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz y el de la crónica en *Puro humo*. Si todo discurso literario se nutre de la realidad en la cual se gesta, a la vez que puede funcionar como agente de transformación de esta sociedad al organizar, rechazar o redefinir los enunciados no literarios que maneja ¿es posible afirmar que la literatura desacraliza el discurso de la historiografía y los tradicionales estudios antropológicos y sociales? ¿Es en este sentido que se orientan las obras que aquí nos ocupan?

A partir de la concepción del Caribe como área rítmica en términos de Antonio Benítez Rojo (1998) y de las propuestas de Pierre Bordieu (1997) sobre

campo cultural, abordamos aquellos factores que determinan el campo intelectual caribeño: hibridación entre cultura dominante y subalterna, asimetrías de todo tipo, multitemporalidad, sincretismo, heterotopía, y juegos de poder. Nos acercamos luego a los respectivos campos intelectuales y a los proyectos creadores de Fernando Ortiz y Guillermo Cabrera Infante tomando en consideración los aportes de Michael Foucault sobre el discurso y el poder (1990) y la categoría del autor (1984), así como las definiciones de lo literario de Jonathan Culler (2000) y los aportes sobre clase social de Jesús Martín-Barbero (1987). En la definición del campo cultural posterior a la Revolución Cubana resulta imprescindible el trabajo de Alberto Abreu Arcia (2007). Otros diálogos se establecen entre el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y *Puro humo*, esta vez desde los paratextos y entonces nos orientan los aportes de Gerard Genette (2001). Finalmente, abordamos el tratamiento del humor en los textos tomando en consideración los trabajos de Díaz Bild (2000), Kenna Ravenet (2001) y Álvaro Navarro (2008).

Uno de los primeros aspectos que llama la atención en el caso del texto de Ortiz es que después de la publicación del ensayo en 1940, aparece en 1963 una edición que fuera preparada por su autor con el título de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, en la que se reedita el texto original de 94 páginas. En esta se agregan veinticinco capítulos —439 páginas— al texto publicado originalmente, y son el resultado de un minucioso trabajo de investigación por parte del autor. La sección que ocupan estos capítulos está presentada con el título «Transculturación del tabaco habano e inicios de la esclavitud de negros en América». Por su parte, Guillermo Cabrera Infante publica en inglés en 1985 *Holy Smoke*, y no fue sino quince años más tarde que la reescribe en español y aparece publicada como *Puro humo* (en el prólogo se aclara que no se trata de una traducción, sino de una reescritura). Es decir, que curiosamente y aunque en situaciones disímiles, ambas obras tuvieron una transformación entre su primera versión y la que hoy leemos.

La geografía del Caribe abarca islas y territorios colindantes, convirtiéndose así en una unidad supranacional independiente de los países que la integran. Esta

específica geografía, así como las particularidades culturales, étnicas, políticas y económicas de la región se traducen en una complejidad ajena a cualquier intento homogeneizador organizado desde el poder. Únicamente la existencia de diversos ámbitos lingüísticos -español, inglés, francés, neerlandés, creole y papiamento, entre otros- resultaría un obstáculo insalvable ante cualquier pretensión de generalización. Aprehender esta multiplicidad, turbulencia e imprecisión exige considerar los procesos más que las respuestas definitivas; la huella, el pliegue y la memoria más que la pretensión de nitidez, la conclusión y el epílogo. En *Puro humo* encontramos la huella, la memoria del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En ambas obras, la identidad discursiva oscila, es movediza.

Señala Antonio Benítez Rojo (1998) que la inestabilidad es el principio para construir una propuesta de lo caribeño. En un intento de definir lo caribeño entre la década del veinte y del cuarenta se destacó el legado africano; esto permitió que el negro se deslastrase del sentimiento de inferioridad arrastrado por luengos siglos, a la vez que favoreció el despertar de la pasividad política y social que había caracterizado a este importante sector de la población caribeña. La negritud fue el pensamiento predominante en estas décadas, y desde allí los intelectuales buscaban encontrar una salida hacia su reafirmación cultural. Más adelante, entre los cincuenta y los sesenta, los cambios derivados del fin de la colonización, el surgimiento de nuevas formas de nacionalismo, el estructuralismo y el triunfo de la Revolución Cubana llevó a pensar el Caribe «en términos de oposiciones binarias tales como cultura dominante/cultura dominada, cultura popular/cultura elitista, cultura del colonizador/cultura del colonizado, cultura soberana/cultura dependiente, cultura imperialista/cultura socialista, etc.» (p. 391)

En contraposición a estas tendencias, Benítez Rojo considera que en las últimas décadas las investigaciones acerca de la cultura caribeña parten de un pensamiento mestizo, cercano al deconstructivismo y más próximo a esta compleja realidad. Su propuesta es el estudio del Caribe como un área rítmica, pues considera que el ritmo caribeño (entendido como polirritmo y polimetría) estructura muchos otros aspectos. (p. 393) De este ritmo, señala el autor, depende la oralidad –tan importante en la conservación de literaturas, costumbres, canciones,

juegos, tradiciones, religiones... El origen de la oralidad reside en la economía de plantación, fenómeno más importante en la historia del Caribe y punto de partida para su definición de la identidad. No se trata solo de un parámetro útil para estudiar la región, sino que permite establecer cambios y continuidades

...a través de los lentes de múltiples disciplinas; a saber: la economía, la historia, la sociología, la ciencia política, la antropología, la etnología, la demografía, así como a través de innumerables prácticas que van desde las comerciales a las militares, desde las religiosas hasta las literarias. (p. 56)

La plantación generó en sí misma su contraparte, la contraplantación. No es posible entender la cultura que se genera en el Caribe si no considera este binomio y los alcances que tuvo. Por su parte, Benítez Rojo considera que a pesar de las particularidades determinadas por las metrópolis que impusieron el sistema de plantación, las cuales determinaron grados de africanización que varían entre las islas, e incluso de los diferentes tiempos en que se instalaron las plantaciones (España emprendió en sus colonias una política de plantación apenas en el siglo XVIII), solo se puede pensar en una sociedad pancaribeña «en la medida en que un sistema de ecuaciones fractales o una galaxia lo es» (p. 95) Desde esta perspectiva, los procesos de criollización de los negros son entendidos por el autor como un estado permanente, «una serie discontinua de recurrencias, de *happenings*, cuya única ley es el cambio.» (p. 396) Así, los componentes africanos, europeos, asiáticos y americanos se acercan, se repelen, se distancian, se vuelven a unir...Y siempre en los estados de criollización es la plantación el esquema que se repite incesantemente, el orden hacia el que tiende todo nuestro quehacer cultural. Este sistema no solo trajo la modernidad a estas tierras en términos tecnológicos (en Cuba los esclavos eran vacunados contra la viruela cuando en Europa aún se tenían reservas hacia la aplicación de las vacunas), sino también en el quehacer cultural, generando en cada isla campos culturales específicos. En el Caribe, región de hibridación entre la cultura dominante y la subalterna, asimetrías de todo tipo, multitemporalidad, sincretismo y heterotropía, los juegos de poder también determinan el campo intelectual, aunque muy a lo caribeño; muy « de cierta manera », en términos de Benítez Rojo. (p. 36) Si pensamos en la hegemonía de este campo intelectual, podemos afirmar que las

obras de Ortiz y Cabrera Infante se integran a esa compleja red del espacio cultural cubano.

Cubanos de adentro y de afuera

Es manifiesto que entre los autores que aquí trabajamos varían los proyectos creadores: ante la sobriedad de Ortiz y el empeño en la rigurosidad científica, el desparpajo, la fabulación descarada de la historia del Caribe, el doble sentido, el hipertexto de Cabrera Infante. Ante la mirada continua en Cuba y sus procesos históricos de uno, el diálogo abierto que el otro mantiene con Europa y Estados Unidos, con la literatura, el cine, la publicidad. Pero en ambos autores la coincidencia –feliz o no– de que lo caribeño y lo cubano están indisolublemente unidos a la historia del tabaco. El *Contrapunteo* es una obra que emerge del campo de la antropología, pero dada su alta factura ha pasado a formar parte del corpus de la literatura cubana. Su escritura posee el tono, el ritmo y la elaboración propia de la literatura. Ahora bien, si el discurso (Foucault, 1990) es definido «como una serie de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación» (p.181), ¿qué hace de ésta una obra literaria? ¿Quién la define y desde dónde?

Que un texto pueda ser considerado literario depende de la conjunción de dos aspectos: la intención del emisor de hacer literatura y de la recepción de la obra, la cual estará mediatizada por el campo cultural y las relaciones de poder que en él se dan. En otras palabras, debe haber un objeto con características literarias y un contexto literario que incluya el objeto. En el suceso textual que es la literatura el lector asume que las dificultades del lenguaje literario tienen una finalidad comunicativa, se esfuerza en interpretarlas y las integra en un objetivo comunicativo superior (Culler, 2000). Otro rasgo intrínseco de la literatura es su carácter ficcional, pero esto no es válido para el ensayo literario: este género, magistralmente cultivado en la literatura latinoamericana, ha aportado extraordinarias interpretaciones de nuestra cultura.

Fernando Ortiz publica su *Contrapunteo* en 1940. No es su primera obra, pues desde la primera década del siglo XX Ortiz llevó a la imprenta varios títulos

producto de su investigación antropológica: *Los negros brujos* (1906), *Las rebeliones de los afrocubanos* (1910), *Entre cubanos, psicología tropical* (1913), *Historia de la arqueología indocubana* (1922), *Un catauro de cubanismos* (1923) y el *Glosario de afronegrismos* (1924). Todas estas obras sobre Cuba y su cultura dan muestra de su sólida formación intelectual: doctor en Derecho, diplomático de carrera, profesor universitario, estudioso de la sociología, editor de varias revistas, boletines y folletos, fundador y director de la Sociedad de Estudios Afrocubanos (término inventado por él). Se trata, en definitiva, de un autor que para el momento de publicación del *Contrapunteo* ya había alcanzado un espacio en su campo intelectual, y su praxis discursiva tenía carácter institucional.

Plantea Michel Foucault (1984) que en las sociedades contemporáneas el autor es una categoría que determina en parte la particular manera de circulación de los discursos literarios:

Pero los discursos «literarios» ya solo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. (p. p.62)

Si bien el autor francés se está refiriendo a la literatura, su afirmación nos permite entender la excelente acogida dada por los intelectuales cubanos no solo al *Contrapunteo* sino a toda la obra de Fernando Ortiz, por la vinculación que establece entre el texto literario y las relaciones de poder que se presentan en una sociedad.

Fernando Ortiz vivió entre Cuba y España el tránsito que esta isla hiciera de la colonia a la república, época marcada por fuertes contradicciones. Inicialmente cercano al positivismo, el autor agudiza luego sus críticas a la dinámica social cubana y deriva hacia una identificación con la izquierda intelectual. Al querer hallar respuestas a determinados aspectos de la problemática social de su isla se inicia en las ciencias sociales, de manera que va progresivamente de los métodos historicistas hasta la amplia mirada capaz de interpretar campos científicos, conceptos y métodos de investigación social. Hacía ya más de veinte años que venía dando la lucha por su propio espacio, por tener una voz propia en el

contexto cubano, al cual estaría indisolublemente ligado toda su vida, y ya era en la década de los 40 un intelectual de alta talla.

En sus ensayos literarios el autor devela las profundas contradicciones presentes en la sociedad cubana, donde la llamada «sacarocracia», o aristocracia azucarera cubana, se afirma como clase desde la negación del otro. Tal como afirma Jesús Martín-Barbero (1987):

Una clase se afirma negándole a la otra su existencia en la cultura, desvalorizando pura y llanamente cualquier otra estética, esto es, cualquier otra *sensibilidad*, que es lo que en griego quiere decir estética. Afirmada en la distinción la cultura legítima rechaza ante todo una estética que no sabe distinguir las formas, los estilos y sobre todo que no distingue el arte de la vida. (p.92)

Si por una parte toda su obra revela, como se planteó en el capítulo anterior, una visión de la modernidad un tanto nostálgica, y marca negativamente las consecuencias de una modernización implantada, extraña y deficiente, esta inclusión de la cultura del negro en su obra no idealiza ni a África ni a los afrodescendientes, sino que los aborda desde la rigurosidad científica que siempre lo caracterizó. Ortiz exhibe las praxis sociales desde las cuales las distintas clases—y grupos étnicos— buscaron su afirmación en la vecina isla, salvando incluso los obstáculos que la oligarquía pudo representar.

La trascendencia del *Contrapunteo* desde el espacio de los estudios antropológicos hasta convertirse en una huella en la literatura cubana, obliga a revisar la concepción del campo intelectual según Bourdieu (1997) en el cual

Todas las posiciones dependen, en su existencia misma y en las determinaciones que imponen sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posición controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. (p. 342)

Podemos entender, a partir de esta afirmación, cómo en la misma medida y con la misma fuerza Fernando Ortiz consolida una posición hegemónica en su campo intelectual y funda una praxis en la cual la alta factura del ensayo antropológico lo traslada al espacio de lo literario, mientras que Guillermo Cabrera Infante, luego de haber formado parte de la élite intelectual y política de la isla, desapareció de Cuba como persona y su obra literaria fue no solo prohibida sino

borrada por muchos años de las historias de literatura cubana⁵. La jerarquización de las prácticas discursivas implica subordinación, desplazamiento y segregación de enunciados que no pueden ser dichos (Foucault, 1990). Los fuertes mecanismos de poder que se evidencian en la literatura determinaron que la obra de Guillermo Cabrera Infante, independientemente de los éxitos que el autor alcanzara en el exterior, fuera rodeada de silencio en su país, al punto que ni siquiera se hacía mención de los premios que recibía en la prensa de la isla.

Alberto Abreu Arcia (2007) plantea que desde mediados del siglo XX el complejo campo cultural cubano solo puede ser abordado a partir de la correlación entre las urgencias políticas, sociales y la correlación de las fuerzas constitutivas del campo intelectual. Los discursos historiográficos sobre el arte y la literatura de la década de los sesenta son el producto de los complejos procesos que se vivieron en esta etapa. La historicidad de la época se escribía desde la inmediatez, y para Abreu Arcia, en esta década el poder gestó un nuevo sujeto estético, con sus roles y sus relaciones con el centro, la historia y la nación.

En los sesenta el escritor latinoamericano toma conciencia de su protagonismo en las transformaciones sociopolíticas del continente. Comienza entonces a expresar su militancia desde sus actividades como intelectual. En este escenario, encontramos la revista *El caimán barbudo*, escrita por jóvenes para quienes era fundamental tanto el compromiso con el proceso como la acción. Su ruptura con la literatura precedente no se dio solo en términos literarios, sino desde la identidad revolucionaria y política del escritor. Allí se legitimaron o no narradores, tomando como nuevo canon literario la narrativa de la violencia.

Para finales de la década de los sesenta, ante el reconocimiento del mercado como una instancia de legitimación, los intelectuales latinoamericanos y sus producciones se distanciarán de la politización y tomarán los senderos «de la profundización y la explotación del campo del lenguaje, de las estructuras y técnicas narrativas.» (118) *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante está en esta línea.

⁵ Tenemos noticias de que en el año 2010 se publicó en Cuba un estudio crítico de varios autores sobre la obra de Cabrera Infante, pero no nos ha sido posible dar con este texto, que desde finales del 2011 está agotado en las librerías de La Habana.

Guillermo Cabrera Infante tuvo desde muy joven una destacada actividad intelectual: crea la cinemateca de La Habana, funda la revista *Nueva generación* en 1954; poco tiempo después se encarga de *Lunes de revolución* y de la sección literaria del diario *Revolución*, ambos cerrados por el gobierno. Apoya el proceso cubano en sus inicios y ocupa varios cargos de índole cultural, pero ya desde 1965 empieza a hacer comentarios irónicos contra el gobierno sobre aquellos aspectos en los que disenta. Es trasladado a Bruselas como agregado cultural, lo que él consideró, haciendo gala de su sentido del humor, el equivalente de ser deportado a Siberia. Cuando se produce su deserción del régimen, hubo en la isla una fuerte polémica que dejó de manifiesto, según Abreu Arcia, «la noción del intelectual revolucionario, sus límites y coordenadas por las que atraviesa su radio de acción.» (p.121)

Volviendo a su obra literaria, en 1960 había publicado *Así en la paz como en la guerra*, antología de cuentos; sin embargo, son sus novelas las que lo catapultan como uno de los autores más leídos en nuestro idioma. Sus obras posteriores: *Exorcismos de castillo* (1966), *Vistas al amanecer en el trópico* (1974), *La Habana para un infante difunto* (1979), *Holy Smoke* (1985), *Mea Cuba* (1993), *Delito por bailar el chachachá* (1995), *Ella cantaba boleros* (1996), *Vidas para leerlas* (1998), *El libro de las ciudades* (1999) y *Todo está hecho con espejos* (1999). Recibió el premio Miguel de Cervantes en el año 1997.

Cabrera Infante tuvo también una destacada carrera como guionista cinematográfico: *Banishing Point*, *Un oficio del siglo XX*, *Arcadia todas las noches*, y *Cine o sardina*; aunque su más trascendental y conocida contribución con este arte fue con el filme de John Houston, *Bajo el volcán*. Murió en el año 2005.

Como puede observarse, los autores aquí trabajados tuvieron fecundas y exitosas carreras como escritores, independientemente de que, a diferencia de Ortiz, Cabrera Infante debiera luchar por la hegemonía del campo cultural dentro de Cuba y luego, como escritor en el exilio, desde Europa. En ambos casos, con la estructura dinámica del campo intelectual al que estos escritores pertenecieron interactúa una pluralidad de instancias (artistas, editoriales, academias, agentes) que se definen por su posición en esa estructura, así como por el grado de

autoridad ejercida sobre el público. Pero escrita dentro o fuera de la isla, hablamos de literatura cubana, y si hay un rasgo definitorio en la praxis literaria del Caribe es el continuo intento de explicarse, de definirse desde el espacio textual.

Paratextos y Otros Diálogos

Pese a la distancia que separa a estas obras en lo referente a las fechas de publicación y las respectivas condiciones de producción, ambas abordan la temática del tabaco desde particulares lugares de enunciación para así construir representaciones de la cubanidad y de la modernidad caribeña. Pero además se hacen evidentes la identidad entre ellas, sus distintos sentidos y los proyectos de creación a los que obedecen. *Puro humo* no es el eco del *Contrapunteo*, así que no intentamos establecer, en términos de Foucault (1990), la originalidad o trivialidad de una praxis en función de la otra: «No existe semejanza en sí, inmediatamente reconocible, entre las formulaciones (discursivas): su analogía es un efecto del campo discursivo en que se la localiza.» (p.240)

Dejemos que se escuchen algunos retazos de este diálogo sobre el tabaco, el cual se percibe ya desde los paratextos de ambas ediciones. El término paratexto proviene del griego y significa «junto al texto, al lado del texto», y fue introducido por Gerard Genette (2001), quien plantea que los textos nunca vienen desnudos sino que están acompañados por una serie de representaciones, verbales o no, las cuales constituyen una suerte de zona de paso entre el texto y la forma en que este es leído. Para el autor francés, el paratexto es

... aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral [...], que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. (p. 7)

Genette estudia en la categoría de paratextos el formato del libro, el título y el subtítulo, los créditos y agradecimientos, la dedicatoria, las tipografías, el papel, la diagramación... es decir, todos aquellos elementos que rodean a la obra, constituyen su marco y condicionan su recepción.

La primera edición del *Contrapunteo* de Ortiz estuvo prologada por Bronislaw Malinowski⁶, lo que no es casual dado el prestigio del autor polaco y la afinidad ideológica entre él y Ortiz⁷, y este prólogo se ha mantenido en ediciones posteriores. Para esta investigación hemos manejado la edición de Biblioteca Ayacucho, que contiene un primer prólogo titulado «Ortiz y sus contrapunteos» escrito por Julio Le Riverend y luego el de Malinowski. El prólogo —o prefacio— es definido por Genette como «toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa, que constituye un discurso establecido a propósito del texto que sigue o que precede.» (p. 135) El de Malinowski es, en términos de Genette, el «prefacio *original*» (p. 148) de la obra de Ortiz, escrito por solicitud del autor, y llama la atención que aun cuando a diferencia de la introducción los prólogos pueden variar de una edición a otra, el de Malinowski se ha conservado en la mayoría de las ediciones del *Contrapunteo*. Lo particular en la edición de Ayacucho es que el primer prologuista dialoga con el trabajo del polaco, manifestando su acuerdo o desacuerdo con sus propuestas.

Si bien este llamado «prefacio *original*» no debería pretender sino que la obra sea objeto de una buena lectura, el de Malinowski valora al *Contrapunteo* como una «obra modelo» (p. 3) —pero no sin que el prologuista se presente como un conocedor de Cuba, ostentando así su autoridad para prologar la obra de Ortiz. Queda muy en claro que el autor polaco no alcanzó a leer la opinión de Genette al respecto:

El único mérito que un autor puede atribuirse por vía del prefacio, sin duda porque emana de la conciencia más que del talento, es el de la veracidad, o al menos de sinceridad, es decir, de esfuerzo hacia la veracidad. (p. 176)

Malinowski señala la génesis de la obra cuando refiere que en 1919 el autor cubano le había participado que en su próxima obra introduciría «*un nuevo vocablo técnico, el término transcultura, para reemplazar varias expresiones corrientes como 'cambio cultural', 'aculturación', 'difusión', 'migración u ósmosis de*

⁶ Bronislaw Malinowski, antropólogo considerado padre de la escuela funcionalista, escuela que considera que todas las instituciones sociales están relacionadas entre sí, y obedecen a las necesidades de los individuos de satisfacer sus requerimientos individuales, principalmente biológicos; es decir, tienen carácter de *función*. Se opone a las consideraciones evolucionistas de las sociedades humanas y vincula estas instituciones a representaciones y creencias de los distintos grupos sociales. <http://psicopsi.com/Funcionalismo-Bronislaw-Malinowski>. (Consultado el 20-8-2011)

⁷ En la edición que manejamos, el prólogo de Malinowski está íntegramente escrito en cursiva, por lo que las citas textuales que aquí incorporamos se copian usando estos caracteres.

cultura' (...)» (p. 3), y reconoce la importancia del uso de términos correctos, pues son estos portadores de sentido y de ideología. Desde su posición hegemónica — e insiste en que la tiene— está validando no solo el aporte de Ortiz, pues considera que transculturación es un término «*etnocéntrico con una significación moral*» (p. 4), sino también el lugar del investigador cubano en su campo intelectual, a la vez que entrega al lector una información que considera necesaria para garantizar una buena lectura del *Contrapunteo*.

Por otra parte, el prologuista expresa que el método de Ortiz para estudiar la coexistencia de las culturas europeas, africana e indígena en Cuba es el funcionalismo, y pone de manifiesto su completa conformidad con este supuesto:

Bien claro queda, pues, con estas citas cuán plenamente concuerda mi modo de pensar con el análisis hecho por Fernando Ortiz en el presente volumen. Y no necesito añadir que estoy orgulloso de ello. (p. 7)

Ciertamente, los prólogos pretenden persuadir al lector, y su función es generar veracidad y sostener sentidos. Sin embargo, y sin pretender profundizar en esta discusión, encontramos que Ortiz afirmó en más de una ocasión no ser funcionalista. En la obra de Ortiz las prácticas sociales son consideradas como prácticas dinámicas dentro de la sociedad. Por ejemplo, al referirse a la costumbre de fumar tabaco entre hombres y mujeres, afirma:

El tabaco es cosa hombruna. (...) Por excepción fumaron antaño sus tabacos vegueros las mujeres campesinas de Cuba, que compartían con sus hombres los placeres y labores de la vida rústica, y no pocas que en las ciudades conservaban con cierta reserva doméstica las costumbres rurales. Y era entonces muy corriente entre las mujeres criollas de los países tabacaleros. También fumaron por Europas ciertas tonudas y voluntariosas señoras aristocráticas en sus intimidades libertinas. (...) Ahora, en esta época que atenúa el dimorfismo social de los sexos, fuma la mujer tanto como su rudo compañero. (p. 21)

Más que desentrañar las motivaciones de la práctica social en cuanto a «función» (en términos de Malinowski), Ortiz examina el consumo del tabaco entre mujeres como dinámica histórica, vinculado a aspectos económicos y sociales, así que ni teórica ni metodológicamente se acerca al funcionalismo.

Muchos paratextos han cambiado en las sucesivas reediciones del *Contrapunteo* lo cual corrobora el carácter funcional de estos elementos. Aunque el prólogo de Malinowski se haya mantenido conservando su voz como elemento

legitimador, en la actualidad el de Ortiz es, por sí mismo, un texto suficientemente reconocido en la antropología y la literatura.

También los paratextos de la edición de *Puro Humo* reclaman nuestra atención. El primero: en la llamada página de derechos o página de créditos de la edición de Alfaguara aparece el título original: *Holy Smoke*, y debajo los registros del autor y el de la traducción, que reza «Traducción del autor y de Iñigo García Ureta». Que esta obra de Cabrera Infante, escritor cubano en el exilio desde mediados de los años 60 y ciudadano del Reino Unido desde los 70, haya sido originalmente publicada en inglés, aporta mucha información desde el punto de vista del proyecto creador del escritor y de su lugar en el campo intelectual.

En la siguiente página, un breve prólogo (que no se identifica como tal ni está firmado) comienza explicando que la obra fue publicada originalmente en inglés en 1985 en Londres y Nueva York con el título *Holy Smoke*, y que ese título ha sido «usurpado por otros». (p.7) Se refiere el autor del prólogo a un tema del disco *No Prayer for the Dying* (1990) de la banda británica Iron Maiden, así como a la película de Jane Campion de 1999. La lectura de estas primeras líneas del prólogo de *Puro humo* conectan con nuestra lectura, en el sentido de que ya anuncian las relaciones hipertextuales que definen a la obra. De manera directa se acusa a los plagarios, y se incluye un comentario de Cabrera Infante acerca de los robos de los que ha sido objeto: «si los títulos tuvieran *copyright* yo sería rico». (*ibid.*) Más adelante se aplaude la habilidad de Cabrera de poder escribir en más de una lengua y se asegura que esta edición «no es una versión, sino una reescritura que la lengua hace posible.» (*ibid.*) En la misma línea del prólogo de Malinowski, este paratexto también parte de la valoración de *Puro humo* para a continuación suministrar al lector las informaciones que asegurarían una buena lectura de la obra. En este sentido resalta la siguiente afirmación: «Pero es más que nada una crónica erudita de la relación entre el puro y el cine.» (p.8)

Consideramos que si bien este prólogo responde a una necesidad pragmática orienta en exceso la mirada del lector hacia la relación cine-tabaco, aún cuando desde la portada —como también señala el prologuista— una imagen del Groucho pareciera estar reafirmando esta posibilidad de lectura. Si bien el

contexto de escritura, así como el saber y las intenciones del emisor y las competencias discursivas del receptor determinan el significado de la obra literaria, ésta siempre es un suceso textual y como tal puede ser actualizada, es decir, puede emerger de su contexto de creación, acomodarse a otros y determinar así su permanencia temporal al cargarse de nuevos significados. Desde esta perspectiva, la obra literaria es el punto inicial de un evento comunicativo que solo se cierra al ser decodificado. (Barrera, 2007) Desde nuestra lectura el Groucho Marx y la crónica del cine en relación con el tabaco adquieren, como hemos visto, valoraciones diferentes.

El siguiente paratexto es presentado con el título de «Nota Beníssima» (que puede traducirse como «bien conocido»): «Había en Cuba otrora, que rima con otra aurora, un programa radial matutino que creaba una forma de punto y contrapunto, usando la controversia musical, titulado *Dímelo cantando*. Este libro puede considerarse un *Dímelo contando*.» (p. 10) Se adivina la voz de Cabrera por el fino humor y los juegos de palabras (Cuba otrora-otra aurora / *cantando-contando*). El lector que conoce del exilio político de Cabrera sabrá a qué se refiere la Cuba de otrora, tema del que nos ocuparemos más adelante. El *contando* refuerza que es una historia del tabaco y una crónica erudita, estructuradas desde el más natural de los géneros discursivos: la narración.

Hay a continuación un epígrafe de José Raúl Capablanca, a quien se le identifica como «gran maestro»: «Los demás tratan, pero yo sé.» (p. 11) Los epígrafes nos hablan de los gustos y las preferencias del autor, y nos conectan con sus visiones de mundo y su ideología. Este es un paratexto definitivamente marginal y privilegiado a la vez, ya que se encuentra separado por la dedicatoria de los demás epígrafes, dispuestos en una sola página. En su reescritura de la historia de su país a partir de la historia del tabaco, el autor incorpora a un héroe popular cubano, campeón en ajedrez entre 1921 y 1926. Hacemos énfasis en este aspecto porque nos permite aseverar que hay otras posibilidades de lectura aparte de las señaladas en el prólogo.

Cabrera Infante dedica su obra a su padre, «quien a los 84 años aún no fuma». (p. 12) Según Genette (*op.cit.*), las dedicatorias implican «la

realidad ideal de la obra misma cuya posesión (y cesión gratuita o no) no puede ser más que simbólica.» (p.101) Señala este autor que la dedicatoria en la actualidad (superados el patrocinio o la caución moral, intelectual o estética) tiene algo de invocación: «“Para un tal” implica siempre “Por un tal”. El dedicatario es de alguna manera siempre responsable de la obra que le es dedicada y a la cual aporta *volens nolens* un poco de su participación.» (p. 116) La dedicatoria de *Puro humo*, a dos aguas entre el halago y el reproche, también deja abierta la posibilidad de que el dedicatario encienda su primer puro, si el libro lograra convencerlo de los placeres del tabaco.

El sentido del humor salta a la vista en los cuatro epígrafes que exaltan a continuación el tabaco o el hábito de fumar (p. 13). En estos paratextos ubicados más bien en el borde mismo de la obra encontramos a Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Herr Doktor Schutte (a quien identifica como un «marxista precoz») y Rudyard Kipling. El texto de este último, «Enciéndeme otra Cuba» (*ibid*), en su juego con el nombre dado al habano nos deja abierta la interrogante acerca de cuál es la «otra Cuba» que Cabrera quiere que se le encienda, conociendo, como ya antes dijimos, su historia personal y su posición ideológica.

Nada es casual en un texto literario, tampoco lo es la elección de los epígrafes: un irlandés, un escocés y un británico nacido en la India. Acerca de Herr Doktor Schutte tenemos poco que decir. Su apariencia más bien ficcional parece solo querer justificar su afirmación acerca de que «En el futuro todos los hombre podrán fumar habanos». Y su nombre parece un juego con el alemán shut, engañar, o Shutt, escombros.

En el mejor estilo cervantino del Prólogo del *Quijote*, cuando Cabrera Infante elige como epígrafes textos de Wilde, Stevenson y Kipling está reafirmando su posición en el campo cultural. Por otra parte, todos los epígrafes parecen ser pertinentes semánticamente a la obra, pero es el sentido del humor y la fina ironía que se devela en cada uno de ellos lo que constituye la marca personalísima del autor de *Puro humo*. Por otra parte, otro es el diálogo que se establece entre los autores de los epígrafes y de los prólogos con las obras y en

última instancia con el lector, validando, legitimando y mediatizando, como ya hemos señalado, la recepción de los textos.

Como el diálogo entre el *Contrapunteo* y *Puro humo* no se limita a los aspectos paratextuales, sino que se deja escuchar a lo largo de la lectura de las obras, es necesario aguzar los sentidos para seguir el hilo a tantas voces que se cruzan. Acerca del descubrimiento de la planta y sus cualidades, comenta Ortiz que en 1560, ante alguna dolencia de un paje de Catalina de Médicis,

...el embajador de Francia en Portugal, Juan Nicot, mandó traer algunas plantas de tabaco, y aplicadas que fueron sus hojas sobre las úlceras del paje, sanó éste como por ensalmo, con rapidez inconcebible, y de ahí vino la reputación medicinal del tabaco más allá de Portugal y España. Se dice que fue sir Walter Raleigh, un conquistador inglés, quien lo presentó en la corte de Londres. (p. 71)

Más allá de la anécdota del paje enfermo, podemos ver como en el texto de Ortiz el énfasis está en el tabaco, su historia y sus propiedades. Otra es la versión que nos refiere Cabrera Infante en *Puro humo*:

Catalina de Médici tenía a un buen hombre como embajador en Portugal, Jean Nicot, lingüista y compilador del mejor diccionario francés de la época. El embajador Nicot envió a su reina algunas semillas (*tabac de la Amerique*) para que fueran plantadas, cultivadas, y las hojas usadas —un polvo potente— como medicina para gárgaras y como vomitivo. Recomendó el tabaco como particularmente bueno para inhalaciones y como dentífrico. Nicot llamó al tabaco la Planta Sagrada. Pero en Francia se lo denominó la Hierba de la Reina. A cambio, el tabaco lo recompensó a él: a Jean Nicot no se le conoce hoy como filólogo del reino, sino como el hombre que dio el nombre científico a la planta del tabaco (...) (p. 36)

Continúan las particularidades del tabaco entrelazadas con la historia de Nicot: la hermandad que lleva su nombre y el dato curioso de que no hay prueba alguna de que el lingüista consumiera tabaco en ninguna de sus formas. A continuación, como en un juego de seguidillas, la historia de Raleigh. Pero no para documentar si fue o no quien llevó el tabaco a Inglaterra, sino para referirnos el episodio en que uno de sus criados lo encontró «en su casa echando humo por la boca, la nariz y las orejas —o al menos eso parecía. Creyendo que su amo estaba ardiendo, el sirviente “lo empapó con cerveza”.» (p. 37) A partir de este punto Cabrera Infante toma distancia del texto de Ortiz y se lanza a referirnos, con la excusa del tabaco y su consumo, intimidades de Raleigh y su relación con Marlowe. Este último, según Cabrera Infante muere apuñalado en un ojo por

espiar, por lo que el autor juega con las advertencias dadas a los fumadores cuando se lamenta de que «ningún óptico te diga, al venderte un par de gafas, que mirar perjudica seriamente la salud» (p. 39) La prosa de *Puro humo* hace pública la anécdota íntima. Este segmento de la obra no es una excepción, a lo que tendíamos que agregar cierta complacencia del autor en la maledicencia, el humor y el doble sentido. No debemos perder de vista que Cabrera Infante es ante todo un narrador, por lo demás excelente.

Los autores también nos muestran el resultado de sus investigaciones en el ámbito de la lingüística. En el caso de Ortiz, escribe en el *Contrapunteo*:

Tubano fue el nombre que los cultos quisieron darle al indio tabaco, aludiendo su forma tubular. Pero el vocablo cultista no prosperó y fue preferido el folklórico *cigarro*, apodado así en seguida porque su figura, su tamaño y su color recordaban a ciertos insectos o cigarrones de la campiña andaluza. (p.72)

Foucault (1990) considera que el saber forma parte del territorio de las ciencias, y es también el espacio desde el cual el sujeto se puede posicionar para hablar de los objetos tratados en su discurso. El saber es también la forma como se distribuyen los enunciados que enuncian, definen, aplican y transforman los conceptos. En definitiva, plantea el autor que el saber «se define por las posibilidades de utilización y de apropiación ofrecidas por el discurso» (p. 307), por ende su papel varía de acuerdo con las formaciones discursivas; visto de este modo, cualquier cosa puede ser considerada saber. Desde su construcción discursiva Ortiz está afirmando la condición india del tabaco a la vez que rechaza los artificios que pretendieron nombrarlo, y pese a que el nombre que se impone proviene, según precisa, del insecto andaluz, el antropólogo enfatiza el saber propio, aquel que coincide con su cosmovisión. Se acerca entonces a los planteamientos de Babini (1995), para quien el saber es una forma específica y distintiva de relacionarse del hombre con las cosas, que se traduce en cómo se percibe y se evalúa la realidad.

Por su parte Cabrera Infante, hombre de letras, presenta el tema y se extiende en los detalles:

Ahora las etimologías: *Cigarette* es francés, y más tarde inglés, del español cigarrillo, mientras que un *cigarrillo* en inglés es un purito, casi un cigarrillo marrón. El inglés *cigar* viene del español cigarro, que según el diccionario de la Real

Academia Española, proviene a su vez de la voz maya *siqar*, aunque no ofrece el nombre de la traducción. (...) Lo más probable es que cigarro provenga de cigarra. En el sur de España se les llama, a las cigarras macho, cigarros, y estos insectos son tan grandes como cigarros, con espesas y largas alas y un color marrón oscuro. No es muy difícil, para el animismo andaluz, ver en la cigarra un puro primitivo. Esta es, por cierto, la etimología ofrecida por el *Oxford Dictionary of English Etymology* que, positivamente, reconstruye la evolución de las palabras mejor que cualquier otro diccionario disponible. (p. 40 Sic)

Hemos querido citar en extenso esta referencia a la etimología de la palabra porque deja en evidencia el lugar de la enunciación de Cabrera Infante: su amplio conocimiento del inglés y el español, su agudeza investigativa, la autoridad de la cual él mismo se inviste para cuestionar el diccionario de la Real Academia Española, pues efectivamente tanto éste como el María Moliner dan la voz maya *siyar* como origen del término cigarro. En definitiva, lo que encontramos aquí es la complacencia del erudito en la investigación etimológica, pero ésta toma distintos matices cuando se trata de explicarnos el origen de la palabra tabaco: «Un tal doctor Ernst» (p. 29) señala Cabrera Infante, como regodeándose en la imprecisión, publica en una revista fechada en 1889 un artículo en el que señala que Rodrigo de Jerez y Luis de Torres preguntaron a un nativo de Gibara por lo que estaba haciendo; éste, que fumaba

(...) respondió con una frase que en arawaco moderno podría ser *dattukupa*, o «Estoy fumando». A de Jerez no le importaba un pimiento, pero de Torres era un lingüista de cierta clase. Fuera como fuese, los dos descubridores traspusieron las sílabas y oyeron, en vez de *dattukupa*, algo cercano a *dattupaku* —que suena casi como *that's tobacco* («Eso es tabaco»). El doctor Ernst nunca mencionó como era posible que esos dos españoles recién salidos de la Edad Media pudieran hablar un inglés moderno. (pp. 29-30)

En cada momento de la historia cambia el pensamiento acerca de la realidad. Si bien el saber se organiza de acuerdo con lo que designa el discurso, en este caso la organización del saber parte del investigador y de sus eventos particulares. Desde su propio lugar de enunciación evalúa el aporte del doctor Ernst, cuestionándolo e ironizando acerca de la credibilidad del planteamiento. Al contrastar ambos discursos —el de Cabrera Infante y el del «supuesto doctor Ernst»— pese a que hablan de lo mismo, es manifiesta la exclusión de toda posibilidad de globalización masiva, uniformante o definitiva. (Foucault, *op.cit.*) Cabrera Infante, ya lo hemos dicho, reescribe la historia de Occidente, la versiona

y la ficcionaliza desde su identidad de caribeño— que no lo deja de ser aunque estuviese viviendo en Londres, y como tal da cabida a la mirada europocéntrica desde la cual se «inventó» el Caribe, en este caso, la europeizante mirada de Ernst sobre la etimología del indio tabaco de Ortiz.

Resultaría exhaustivo recorrer el camino demarcado por el diálogo que fluye entre estas obras, desde las cuales se representa desde la siembra de la *Nicotiana Tabacum* hasta la ceniza del puro; historia, rituales, personajes y usos vinculados a la planta y a sus productos derivados. Cuando el Caribe construye su historia desde la literatura, la entretiene con la historia de Occidente, con sus íconos, sus lugares comunes, sus momentos de gloria y sus debilidades. Como quien fragua una suerte de pase de cuentas, el Caribe, invención de Europa, exporta el tabaco para marcar y dar nuevos rumbos a la historia del Viejo Continente. Y también a su literatura: Refiere Fernando Ortiz acerca del terrible peligro que constituía en el siglo XVII la pequeña isla de Bermuda, «tanto que Shakespeare así la cita en *The Tempest*; y que lo era no solo por sus borrascas y bancos sino por ser uno de los más socorridos apostaderos de los corsarios ingleses...» (p. 393) Cabrera Infante, por su parte, lee a Ortiz y dialoga con su obra desde su particular manera de hacer también referencia a la isla y al bardo inglés:

Shakespeare, que tenía oído para el inglés pero no para el español (sucedió después de vencida la Armada Invencible), convirtió al canibal en Calibán, y el apodo prosperó desde entonces hasta lo que se ve de los carros canibalizados de la Cuba de hoy día: ¡el Caribe vive! (pp. 43-44)

Mientras que Ortiz orienta su praxis hacia una organización del saber que legitime la historia del tabaco y el lugar de su país en la historia de Occidente, Cabrera Infante juega con los íconos de esta cultura reuniendo en un mismo párrafo tres anécdotas. En unas pocas líneas se conjuga la derrota de la armada de [Felipe II](#) en su intento de destronar a [Isabel I Inglaterra](#) durante la [Guerra anglo-española \(1585-1604\)](#) con Próspero y Calibán, de [La Tempestad de Shakespeare](#), entremezclado todo lo anterior con la compleja situación automotriz de Cuba (ejemplo de la moderna brega), donde un vehículo se convierte en innumerables piezas para reparar otros.

Del Humor y Otros Desplazamientos

Con un tono casi severo y definitivamente edificante, en el capítulo XIV del *Contrapunteo* Ortiz sostiene la tesis de la inocencia de Fray Bartolomé de las Casas respecto al inicio de la esclavitud en América. El autor se extiende en demostrar cómo el clérigo ha sido, a su juicio, injustamente responsabilizado por ese «negro asunto» (p. 300): Este es el único juego de lenguaje que se permite el antropólogo a lo largo de toda su exposición. Quiere demostrar, mediante extensas citas de cronistas de indias (el mismo de las Casas, José Antonio Saco y Antonio de Herrera), que la introducción de esclavos negros en Cuba y las Antillas es anterior a la intervención de fray Bartolomé, e incluso podría remontarse a la llegada de los primeros conquistadores, ya que en toda España la esclavitud de africanos era común.

En diálogo con el *Contrapunteo*, otro es el tratamiento de Cabrera Infante a la figura del clérigo español. Para introducir la crónica que hace de las Casas en su *Historia de las Indias* acerca de los hombres chimeneas, que no eran otra cosa que pobladores originarios fumando tabaco, hace una larga numeración de todo cuanto debemos agradecer al fraile:

Lo que presencié Colón nos lo describe mejor el cándido monje fray Bartolomé de las Casas a quien, según Borges, la humanidad debe dar las gracias por algunas desgracias –y miles de males. Déjenme nombrar algunos de ellos: la guerra civil americana, el asesinato de Lincoln, *La cabaña del Tío Tom*, el Negro Jim en la balsa con Huckleberry, las novelas de Faulkner, *Black Power*, los peinados afro, la música cubana, el tango and all that jazz. El pío padre, horrorizado por el sufrimiento de los indios, había recomendado al rey que mejor dejara que sufriesen solo los africanos. Como en un acto de magia negra, el monje acababa de crear la esclavitud negra en América. (p. 22)

Otra humorada de Cabrera Infante en la que más que inculpar a las Casas está valorando como males aquello que le disgusta de lo afroamericano. Resulta interesante cómo vierte una exquisita tinta de ironía sobre su discurso. La rigurosidad historiográfica no es su asunto, y desde su versión de los hechos transgrede también a la crónica como género.

Sin embargo, aunque el tratamiento dado al humor diste en mucho de la praxis de Cabrera Infante, no podemos decir que Fernando Ortiz haya desterrado el humor del *Contrapunteo*. Por el contrario, no son pocas las veces en que un

juego de palabras que esconde alguna intención nos puede sacar una sonrisa. Nos tomaremos la libertad de citar algunos de estos juegos: «...las solanáceas de América echaron por el mundo al picarón de la familia, al tabaco, sin fruto ni comida, torcido y con humos, vago y sin otro oficio que el de tentar a los espíritus» (p.18) Pareciera que está describiendo a uno de esos pícaros que poblaron la literatura en el siglo XVI... y que absolutamente corpóreos llegaron al Caribe procedentes de España. Más adelante, aborda el autor la obligada transculturación de la Iglesia:

Parece que le hemos perdido el miedo al diablo y ese descrédito de sus malignidades acaso sea la obra mayor de su arteria. Pero se dice que el diablo no ha muerto, que vive y hace, y que no puede hacer sino diabluras. (p. 281)

Prosigue con el tema: « ¡El tabaco en la mística! En España se dio el colmo religioso del tabaco; allí se sirvió nada menos que para objeto de un *milagro* (...)» Lo que sigue es la historia de cómo una caja de tabaco, ofrecida por una religiosa a un fraile como donativo para que remediase su necesidad, vuelve a llenarse milagrosamente (*Ibid.*) Y luego, como para contrastar instituciones que tantas veces se han enfrentado a lo largo de la historia: «Para el servicio del tabaco los desconocidos se aproximan y favorecen mutuamente, como hermanos de la masonería del humo.» (p. 281) Pero en líneas generales, el tono de Fernando Ortiz no deja mucho espacio para el humor. Acerca del *mosaico*, un virus infeccioso del tabaco, el antropólogo elabora una detallada descripción de este y de sus consecuencias (p.19). Ante el peligro que constituye el *hornmoth*, una oruga, concluye Cabrera: «Así que Lewis Carroll tenía, después de todo, razón: su oruga fumadora es un gusano adicto a la yerba» (p. 31)

Otras veces el humor en la prosa de Guillermo Cabrera Infante deja en evidencia las flagrantes contradicciones de la modernidad, y las pretensiones del poder de elaborar un mundo acabado y monolítico mediante el discurso. La violencia, la limitación y la prohibición son un peligro constante, para el cual la risa constituye algo más de un mecanismo de escape. Según Díaz Bild (2000):

La risa libera al hombre de todo aquello que le oprime y le aterroriza: la muerte, lo sagrado, lo sobrenatural, las fuerzas de la naturaleza, la autoridad civil y religiosa, etc. Los poderes divino y humano son derrotados y el miedo vencido en la batalla

precisamente porque la risa le ofrece al hombre una visión nueva de la vida, le hace ver que hay más de una verdad, permitiéndole así mirar con esperanza al futuro y no quedarse anclado en ese pasado o presente que lo tiene acorralado. (p. 169)

La prosa del escritor cubano combina la burla, la risa, la ironía, el desenfreno. La risa opera cancelando inhibiciones internas y reabriendo fuentes de placer a partir de la selección lingüística y las figuras de pensamiento, funcionando como una rebelión contra la autoridad y la presión que ella ejerce. Coincidimos con Ravenet (2001), cuando afirma que el «choteo» cubano es la actitud que funde y abarca los *modus operandi* de Cabrera Infante: la alusión, la ironía y la parodia, todos ellos aliados del humor. Para la investigadora, se trata de una especie de «vértigo oral» (p. 224), al que define como

...la suspensión sistemática de todos los respetos, la burla de todos los valores, el desprestigio de cualquier objeto reputado, en resumen, el no tomarse nada en serio. (...) la asistemática quiebra de autoridad o de cualquier estructura jerárquica en sus diferentes formas, y en especial, lo prestigioso en lo que esto conlleva al establecimiento convencional del respeto.

(...) El choteo es un gesto de protesta social que aspira a minar lo intrínsecamente contradictorio de la autoridad. (pp. 219-220)

Más allá de *Puro humo*, este choteo constituye tal vez el rasgo de la modernidad más marcado en la obra narrativa de este autor, y podría relacionarse con la guachafita puertorriqueña. En ambos casos se trata de un humor que llama a relajo y envuelve al lector y al narrador, diluyendo las distinciones entre estas categorías textuales.

Plantea Navarro (2008) que la risa le entrega al lector una mirada crítica sobre el mundo que le permite sentirse poderoso (p.167). En la deconstrucción de las verdades dominantes, el sujeto discursivo construye realidades alternas: *Puro humo* está atravesado de anécdotas íntimas cuya veracidad no cuenta, líderes políticos caricaturizados que dejan al descubierto la distancia que existe entre lo que ellos pretenden ser y lo que son; hiperbolizaciones, paralelismos insólitos... en cada página nos asalta el humor, para mostrarnos el informe mundo moderno, contradictorio y paradójico por lo demás.

A manera de conclusión

Toda manifestación cultural tiende al cambio. En la modernidad caribeña, la laxitud de las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, entre lo literario y lo no literario es aun más frecuente que en otras latitudes. Otras praxis discursivas evidencian visiones de mundo y del hecho literario: en el *Contrapunteo*, Fernando Ortiz pretende legitimar el puesto del tabaco en Occidente al entretejer sus historias en un ensayo antropológico de exquisita factura literaria; en *Puro humo* Guillermo Cabrera Infante juega con los íconos de la cultura en una suerte de acto malabar del lenguaje y sus posibilidades, para construir una crónica cercana al hipertexto. El diálogo entre estas obras nos ha conducido por la historia del tabaco, desde su origen caribeño y los vericuetos de cinco siglos de modernidad hasta las pantallas cinematográficas donde lo fuman hombres y mujeres, creación ellos mismos de esa modernidad implantada en el Caribe, pero que en estas latitudes tomó forma propia. El distinto emplazamiento de Ortiz y Cabrera Infante en el campo intelectual cubano, y la compleja evolución de este campo intelectual se deja escuchar también en las voces que dialogan, y que permiten releer lo cubano y lo caribeño, muchas veces desde la evasión o la subversión que produce la risa, pero siempre desde una aguda mirada crítica de la que el lector, en mayor o menor medida, termina apropiándose.

Se trata en ambos casos de obras que revelan una investigación profunda y sistemática de los temas que abordan, a la vez que, desde sus particulares lugares de enunciación, constituyen discursos rupturales, periféricos, dialógicos, acéntricos, opuestos al lenguaje científico propio del antropólogo o del crítico cultural. El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* y *Puro humo* dejan en evidencia que en el Caribe nada es uno, que no hay géneros puros porque todo es lo diverso, todo es colindante, pero del otro lado de cada frontera está lo otro, y hay infinitas fronteras en el Caribe. Ambas obras son construcciones discursivas en fuga, y hasta en su diálogo semejan el vaivén y el movimiento de la cultura que pretenden aprehender.

Referencias

- Abreu, A. (2007). *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Babini, J. (1995). *El saber*. Buenos Aires: Galatea/Nueva Visión.
- Barrera, L. (2007) *Discurso y literatura*. Caracas: El Nacional.
- Benítez, A. (1998) *La isla que se repite, El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Bordieu, P. (1997) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cabrera, G. (2000). *Puro Humo*. Madrid: Alfaguara.
- Culler, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- Díaz, A. (2000). *Humor y literatura*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Foucault, M. (1984) “¿Qué es un autor”? En *Dialéctica*, año IX, nro. 16, Universidad Autónoma de Puebla.
- Foucault, M. (1990) *La arqueología del saber*. México: Siglo veintiuno editores.
- García, N. (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Genette, G. (2001) *Umbrales*. Traducción de Susana Lage, primera edición en Español. México: Siglo Veintiuno.
- Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarro, A. (2008) *Las estrategias del sujeto*. Caracas: Monte Ávila.
- Ortiz, F. (1987) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Ravenet, K., C. (2001) «En el principio y hasta hoy era el choteo (con Cabrera Infante)». En Polo García, V. (2001) *Diálogos cervantinos. Encuentros con Cabrera Infante*. Murcia: Cajamurcia.