

LIBROS

PRELUDIO DE LA SIESTA DE UN INFANTE DIFUNTO

G. Cabrera Infante. *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 711 P.

POR ALBERTO PAREDES

Una de las grandes tentaciones de todo escritor, de todos los artistas, es convertir la vida cotidiana en literatura, en obra de arte. En *La Habana para un infante difunto* Cabrera Infante se deja tentar, acepta el reto de convertir su más inmediata, e intrascendente cotidianeidad en la estofa de su nuevo libro. Ya antes había estado bastante cerca: a *Tres tristes tigres* lo nutría la misma vida habanera, nocturna y frívola que ahora reaparece. Pero el tema cotidiano, las anécdotas personales de interés exclusivo para sus participantes, se supeditaron en *TTT* a otra categoría en la transformación estética; importaban por su capacidad de motivar juegos lingüísticos, retóricos, culturales. De hecho *TTT* es una tropicalización del Satiricón:

... siempre pensé hacer una traducción al cubano, no al español, sino al tiempo de decadencia y creación que fueron los últimos años batistianos y los primeros dos años de la revolución en La Habana, en que todo un mundo pagano, nocturno y amoroso rodaba alegre hacia su destrucción. *TTT* fue un intento manco de acercar mi novela a ese antiguo modelo maestro.

Y precisamente esa condición paródica que parte de Petronio —autor de la primera gran parodia de la epopeya clásica— y prosigue con muchos otros escritores, la lista es larga y rica, es lo que permitió que las aventuras habaneras de G. C. I. tuvieran su segunda vida literaria. *La Habana* representa, en la trayectoria del autor, el intento de salvar lo cotidiano por lo cotidiano. Después de lo obtenido en *TTT*, decide rescatar sus aventuras eróticas porque sí, por ellas mismas.

Cierto que la escritura de esos recuerdos es asistida por los juegos culturales y lingüísticos, por sus pasiones estéticas hasta, quizá, vivir su vida como una película de Hollywood. La ingerencia decisiva en su formación personal de tal o cual obra de arte, las alusiones culturales hasta para referir el menor acontecimiento, los largos inge-

niosos paréntesis nietos de los de Faulkner, las paronomasias y las aliteraciones, etc., siguen tan presentes como en cualquier otro libro de G. C. I.: esa costumbre produjo un estilo que le es inseparable. Lo nuevo consiste en que todo ese rejuego cultural no sea el principio ordenador del texto; todo ello se subordina a la relación de los amores de G. C. I., es el tema cotidiano, la base de la narración. Y al abandonar su estrategia usual, G. C. I. tiene el fracaso más importante de su carrera. El libro se vuelve (cotidianeidad de cotidianeidad...) un ejercicio de "hacer listas" tediosas, larguísimas y repetitivas de sus casas en La Habana, de los cines de La Habana, de sus "amorcitos" y "amantes" en La Habana, etc. De poco le sirvió, en realidad, el recurso de apelar al género más abierto de todos y aun ávido de minucias, las memorias (pero nunca "novela" como mal dice el imaginativo autor del texto de la solapa). Cabrera Infante nunca dio con el centro alrededor del cual hacer sus malabarismos literarios. En cambio se la pasa avisando a su lector lo que no quiso hacer: "Pero no he regresado al pasado para escribir unas memorias artísticas..." "Pero no es de la vida negativa que quiero escribir..." "Pero no es de política que quiero hablar.

Otro proyecto de organización no cuajado es narrar la educación sentimental y en parte la estética de un muchacho que llega a los doce años de su pueblo (Gibara) a la Gran Ciudad (La Habana) hasta madurar y hacerse otro en una múltiple iniciación. No cuajado, pues los capítulos (algunos de menos de veinte páginas, uno de dos, otros de ciento y pico) están demasiado aislados entre sí y contrarrestan la continuidad que esa especie de "educación sentimental" hubiera necesitado capítulo a capítulo. Es el desorden la falla del libro:

G. C. I. abandonó su estrategia acostumbrada y no supo desarrollar un libro de acuerdo a otro criterio. El mal no fue concurrido por el intento de repetir la historia del provinciano en la capital, ni por el de volverse una Casanova cubano, ni por el de apoyarse en su ingenio verbal. Tampoco logró cristalizar un bello texto basado en el desorden, en el libre fluir de acontecimientos, cosas y personas, según él, memorables. El libro como tal queda desarticulado, se avanza a saltos y los olvidos (por parte del escritor real, no del ficcionalizado ahí mismo), son notorios y acusadores: describe varias veces como si fuera la primera ciertas escenas (sus solitarios paseos onanistas, por ejemplo), no continúa el censo de dialectalismos que inicia en el primer capítulo (se le olvidó su actitud de filólogo imaginativo y bienhumorado), también olvida a veces —esa irregularidad es su error— mezclar los dos hilos de su tapiz, la experiencia cultural (cine y música, sobre todo) con la erótica, por lo que cuando llega a decir lo importante que para su vida íntima ha sido la cultura, después de que uno lee fragmentos donde sucede otra cosa, resulta inverosímil, falso no ficticio. (A propósito de modelos imposibles: el protagonista de *La Habana* nunca fue el José Cemí de *Paradiso*, aunque bien que lo intentó.)

Tal es la situación que los méritos más altos de *La Habana* son tanto más sorprendidos, fragmentos solitarios —islas en un mar donde las buenas intenciones literarias naufragaron—, en algunos de los cuales se llega, a través de las alusiones culturales, al diálogo en el absurdo:

—No hay espina más dolorosa que la de la rosa —recitando yo como con voz propia. Dulce me miró:



- ¿Soy yo dolorosa?
- No le iba a decir que era olorosa.
- Por lo menos eres Espina.
- Sí, soy una Espina -admitió ella.
- Una espina es una espina es una espina.
- ¿Qué es esa letanía?
- Una cita de doña Gertrudis.
- ¿De Avellaneda?
- de bella nada- le dije.

O también son rescatables capítulos enteros, cuentos propios más que partes de una obra mayor -las memorias de un desordenado- como el anteriormente publicado "La plus que lente", en los que sí hay cultura, sexo, humor, amor, bien hermanados por el oficio -del siglo XX- de Cabrera Infante.

YLA CARNESE HIZO VERBO

G. Cabrera Infante. *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 711 P.

POR GONZALO CELORIO

El *Cementerio adonde las palabras van a morir* advierte en su definición retórica de *paronomasia* que tal figura literaria "rara vez puede ser oportuna en estilo grave o elevado". Semejante prevención garantiza la frivolidad, el desenfado, la agudeza, el buen humor del último libro de Cabrera Infante, que a lo muy largo de sus páginas se regodea, incontinente, en el juego de palabras. La paronomasia como sistema, a la manera en que la practicó hasta la muerte aquel "personaje" de *Tres tristes tigres* con nombre de espejo lingüístico -Bustrofedon-, articula un lenguaje que se burla del lenguaje mismo, de sus lugares comunes, de sus expresiones anquilosadas, de su presunta funcionalidad; un lenguaje paródico cuyo objeto de escarnio es el lenguaje establecido, al cual subvierte y sensualiza: "no hay que acuñar nuevas frases sino coñar frases hechas".

Si el referente paródico de la paronomasia es el lenguaje en general, en *La Habana para un infante difunto* es, en particular, el de la sexualidad, reprimido, más que ningún otro, por preceptos moralistas de los que se queja el narrador: "Ah, que las palabras, no los actos, sean sentenciados por la moral". La parodia reivindica la vulgaridad, que, con su proliferación de eufemismos, picardías, sinceras obscenidades, acaba por romper el tabú de la expresión verbal de la carne.

Para hacer una reseña de este libro, basta con desmontar el afortunado nombre que lo nombra, no porque el título requiera explicación: su eficacia reside precisamente en su claridad paronomástica, esto

LIBROS



es en la evidencia de sus referentes y en la pluralidad de sus implicaciones; sino porque contiene, como todo título feliz, la sustancia de lo titulado. Por perogrullesco que se antoje, *La Habana para un infante difunto* no es otra cosa que La Habana para un (I/i)nfante difunto, pese a que la novela, según confiesa el autor en alguna entrevista, fuera titulada después de su redacción. De no ser platónico, primero es la cosa y luego el nombre que la denomina.

El título remite de inmediato a la *Pavana para una infante difunta*. No obstante su tono desembarazado y festivo, subliminalmente la novela tiene, del duelo de la composición de Ravel, la pena por el tiempo transcurrido, por el espacio renunciado. Pero el juego de palabras no llega a transformarse en la crítica burlesca de su referente específico. No se trata, pues, de una parodia de Ravel, a pesar de la presencia incidental de su obra en el texto y de la exaltación de la música popular habanera, antípoda del carácter noble y majestuoso de la pavana. Se trata de una parodia del lenguaje. En cuanto tal, la paronomasia no va más allá del espléndido acierto verbal producido por la semejanza fonética de *La Habana* y *pavana* y por la polisemia de la voz *infante*, que, en este caso, no sólo se refiere al niño que muere para dar paso al adolescente que protagoniza la novela, sino también, como es obvio, al autor mismo -Infante-, cuya juventud en La Habana de los cuarentas y los cincuentas, narrada en primera persona con manifiesto espíritu autobiográfico, muere en tanto que el tiempo pasa y se modifican de manera irreversible las características del espacio en que transcurre.

Cabrera Infante recrea con precisión extrema su ciudad y permite que el lector prescindiera de aquel mapa que acompañaba la edición de *Tres tristes tigres* y pueda circular por ella como uno más de sus habitantes. De tal manera es minuciosa la descripción topográfica y vívidos los recuerdos de La Habana, que, de escenario, pasa

a ser el personaje principal de la novela, según lo anuncia su título. A fuerza de evocar sus calles, sus parques, sus posadas, sus cines, sus bares, el autor-narrador-personaje, se apropia de la ciudad, la devora, como el Magistral de la novela de Clarín, quien, desde el campanario de la iglesia, sentía gula en presencia de la heroica Vetusta. La Habana acaba por ser suya, en tanto que la posee verbalmente. La Habana es *para* él, infante difunto.

Pero la preposición *para* no solo indica un destinatario o un poseedor, sino también una óptica: ¿qué es La Habana *para* el infante difunto? Es un espacio ligado indisolublemente a un tiempo, a una edad -la adolescencia, de la que el narrador toma una parte por el todo: la sexualidad-; es un espacio construido por el deseo, delimitado por el erotismo. Bajo el profuso catálogo de experiencias sexuales, narradas indiscriminadamente, como para tapar con la abundancia de los recuerdos lujuriosos el vacío de saber que son irrepetibles, corre, sin emerger nunca a la superficie, pero visible por la transparencia del relato, la nostalgia del paraíso perdido: una edad idéntica al espacio en que transcurre (las cosas se parece a su dueño), evocada, vista a la distancia: irrecuperable. La óptica de la nostalgia, como *El Aleph* de Borges, captura la totalidad del tiempo y del espacio de su objeto. Por ella, los minúsculos detalles que, de estar presentes serían invisibles justamente por su obviedad, cobran desmesuradas proporciones (el número de la calle donde vive el personaje, el domicilio exacto de las posadas habaneras, el recuento de los cines de la ciudad y las películas que proyectaban y, sobre todo, la relación de todas y cada una de las experiencias sexuales del narrador por insignificantes o reiteradas que fueran) y conducen, inevitablemente al gigantismo, plasmado en el epílogo de la novela. Liberado de las ataduras realistas del texto, el personaje se introduce de cuerpo entero en la vagina de la mujer, que, sentada a su lado en la penumbra del cine, permitió sus excitados manoseos.

Podrían aplicarse a la nostalgia que el narrador siente por la Habana de su adolescencia las palabras que aquella su amante de bucólico nombre, Violeta del Valle, la escribió en un irrisorio telegrama, cúspide del lugar común y objeto de sarcasmo:

El tiempo y la distancia me hacen comprender que te he perdido.

No quiero terminar esta reseña sin aludir, aunque sea muy rápidamente, a la relación de la novela con lo que se ha dado en llamar, cada vez con mayor insistencia, la literatura neobarroca, a la que suele vincularse la obra de Cabrera Infante. Ciertamente que el autor no participa del hermetismo y la complejidad que generalmente identifican a la poética del barroco: *La Habana para un infante difunto* se caracteriza por lo contrario: la frescura, la espontaneidad, la transparencia. Sin embargo tiene, del espíritu barroco, aquello que según Sarduy lo tipifica, a saber: el ocio y la gratuidad, la autocomplacencia en el desperdicio, en el excedente, en una palabra,