

- ¿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,

la superabundancia, que culmina con el gigantismo.

En efecto, la novela se desborda en las reiteraciones de la sexualidad. No hay contención narrativa; lejos de la selección: el inventario, el recuento totalizador. De esta reiteración nace la verdadera parodia del lenguaje de la sexualidad. Conforme las experiencias sexuales se repiten se va estableciendo un lenguaje, un código de valores entendidos que se pone en práctica en las experiencias sucesivas, hasta que cada una de ellas se convierte en referente de la que habrá de sucederle y en parodia de la anterior:

Quien ha enamorado a más de una mujer se ve condenado a repetirse; la primera vez como drama la segunda como farsa.

Así, el referente deja de ser la carne para ser verbo y éste es, quizá, el rasgo de mayor pertinencia del arte barroco: su punto de partida es la cultura, no la naturaleza. Tal es su artificio.

## UNA FAMILIA ALEGÓRICA

Carlos Fuentes, *Una familia lejana*, México, 1980, ERA, 214pp.

POR GUSTAVO GARCÍA

*Una familia lejana* o la mecánica de los signos. Sería descubrir el hilo negro afirmar que una de las preocupaciones básicas en toda la obra de Carlos Fuentes ha sido explotar el valor polisémico de las palabras, la multitud de significados, la estratificación infinita de intenciones y las distintas historias simultáneas que se cuentan en el mismo diálogo. Si él y Octavio Paz hicieron de la idea de "la máscara y el rostro" un lugar común eficaz, fue porque le encontraron aplicaciones inmediatas en sus textos. *Una familia lejana* es, como las otras novelas de Fuentes, un trabajo de erección de verdades a medias, visiones fugaces (una silueta asomada instantáneamente a la ventana es tanto una mujer amada décadas atrás como una visión anticipada de sí mismo), palabras, frases y situaciones fragmentadas o contradictorias, alusivas más que definitivas (dice el personaje central: y "Puedo apreciar que todo lo que me dice tiende a distraer mi atención de otra cosa que, sospecho, usted quiere ocultar", p. 116): la estancia del viejo Branly en la mansión de Heredia el francés, Clos des Renards, es una convalescencia, un cautiverio no declarado y un proceso de aprendizaje y recodificación de la realidad y la vida cotidiana (desde buscar su comida hasta entender el carácter ambiguo de su anfitrión y de los niños cuyas voces oye desde su lecho); el joven mexicano Victor Heredia es el heredero del

## LIBROS



despotismo señorial español (fustigando a criados mexicanos e hispanos con igual autoridad), la reencarnación anacrónica del viejo Victor Heredia francés y la fracción mágica americana que, en Francia, se une en cópula a su equivalente europeo, en un Citroën chocado e invadido por la vegetación del Jardín de Clos des Renards, y el Heredia francés es el esclavo liberado, el burgués altanero y vulgar en oposición al aristocratismo ilustrado decadente de un Branly instalado de por vida en la Belle Époque.

*Una familia lejana* o la traición del símbolo. Todo esa pirotecnia envolvente de signos abiertos, de historias contadas a partir de sus contradicciones, desmentidas conforme avanzan, no es nueva ni exclusiva (aún en la narrativa mexicana, aunque *Aura* sea su caso más evidente; es un proyecto que animó a la literatura local de los 60's y de él surgieron, cuando menos, *Farrabeuf* y *La obediencia nocturna*, pero con nadie gozó de mejor salud que con Fuentes, capaz de elevar personajes y situaciones al grado de símbolos generales, vitales y convincentes, "...símbolo activo, el que no precede a la letra, sino que, de cierta manera, es a la vez motor y fluido, causa y compañera de la creación", como él mismo apuntó en un ensayo.<sup>1</sup> Pero para que funcione un símbolo, debe ser irreplicable o constantemente alimentado, modificado, actualizado, confrontado con la realidad que quiere reflejar y subvertir, so pena de degenerar en cliché, en la antípoda del símbolo, según Fuentes, la alegoría ("Si la alegoría ilustra, el símbolo, desconocido de sí mismo, busca. Alegoría: verdades conocidas. Símbolo: verdades por conocer", op. cit.) Lo cierto es que la obra de Fuentes en los 70's negó justo aquello a lo que buscaba referirse (de *Todos los gatos son pardos* a *La cabeza de la hidra*): hizo de México, su historia, sus personajes y su cotidianidad un escaparate de museo, una fábula llena de metáforas y alegorías, símbolos petrificados, no funcionales (el cielo ha dado a México un Huichilobos en cada hijo, un tlatoani en cada funcionario, una

Coatlicue en cada anciana, un filósofo enciclopedista en cada héroe), insertos en un país épico, estrictamente literario que se quiere hacer pasar por el verdadero (o tener una relación cercana con éste, con el rostro oculto tras la máscara). Entonces, la eficacia de sus últimos trabajos, sobre todo *La cabeza de la hidra*, dependía de su plena habilidad técnica, su asimilación de los códigos de los géneros que adoptaba. Se puede alegar —con mucho margen de error— que Fuentes, como el Winterbourne de *Daisy Miller*, ha vivido lejos de casa demasiado tiempo; pero resulta que cada vez se nota más seguro escribiendo y viendo a México como un europeo (no dejan de haber resonancias henryjamesianas en todo esto) y no debe extrañar, pues, que en una novela contada por un francés, como es *Una familia lejana*, los capítulos sobre México sean los peor resueltos, los más previsibles, justificaciones forzadas para redondear la historia en Francia (el niño Victor Heredia encontrando en Xochicalco la mitad del amuleto que completará en el Citroën; las reflexiones sobre la perpetuidad del pasado en el presente hispanoamericano).

*Una familia lejana* o el retorno a la matriz es la nostalgia de la metrópoli. La referencia a Henry James es obligada; del más europeo de los escritores americanos asoman, en la novela de Fuentes, esa ternura crepuscular por los viejos cuyo pasado es una zona sagrada de recuerdos, glorias militares o culturales que les dignifican su ancianidad (Branly como extensión de la agónica amada del poeta Aspern) y el goce por las claves misteriosas y evanescentes de la novela gótica (*Otra vuelta de tuerca*), de la que no sólo compendia sus elementos básicos (cotéjese su descripción de Clos des Renards con la hecha por Poe sobre la mansión de Rodrigo Usher) sino que recupera su ambiente decadente (esa "conciencia desesperada", "descubrimiento de una nueva dimensión de lo real" que menciona Pio Baldelli sobre Visconti) para asumir la voluntad del artista latinoamericano finisecular de suponer a Francia su patria intelectual, como lo fue para Isidore Ducasse, Ruelas, Laforge, José María Heredia y, años después, Carpentier ("—Oh, exclamé, Buenos Aires, Montevideo, son mis ciudades perdidas; han muerto y nunca regresará a ellas. La patria final de un latinoamericano es Francia; París nunca será una ciudad perdida", p. 28).—Es la unión de todos los contrarios, desde los aparentemente iguales (la "agitación sin desorden" del racionalismo europeo contra el "desorden petrificado" americano) o absolutamente inconciliable (Branly es una mente cartesiana, de lógica pascaliana, enfrentada al sadismo cerebral-instintivo de los Heredia), armonizados por la permanencia del pasado, por la eterna repetición del mismo momento ("¿Quién ha escrito la novela de los Heredia?... La novela ya fue escrita. Es una novela de fantasmas inédita, que yace en un cofre enterrado bajo la urna de un jardín o entre los ladrillos sueltos del cubo de un montacargas. Su autor, sobre decirlo, es Alejandro Dumas", p. 205). Fuentes hace de París el punto de encuentro de ren-