

CABRERA INFANTE: LA NOVELA COMO AUTOBIOGRAFIA TOTAL

Por
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Yale University

Mala noticia para los amantes de las catástrofes—dijo Cocteau un vez, refiriéndose a la publicación póstuma y completa de *À la recherche du temps perdu*. Parodiando al viejo *enfant terrible* de las letras francesas, se podría decir de este otro infante: los latinoamericanos, amantes de las catástrofes, están en la mala: el último libro de Cabrera Infante no sólo desmiente la especie de que era autor de un solo libro (los otros muchos que ha publicado no cuentan para los que leen midiendo el ancho del lomo). También desmiente la especie de que no podría escribir otro libro tan apasionante como *Tres tristes tigres*. Hasta cierto punto, *La Habana para un infante difunto* es una demostración de que Cabrera Infante no solo es capaz de escribir en el tono leve (pero no superficial) de sus obras menores sino que es un escritor de visión unitaria y polifacética como pocos hoy día.

Lo que nos lleva a reformular la profecía. En realidad, los que fingían lamentar que Cabrera Infante fuese escritor de un solo libro tenían razón. *La Habana es Tres tristes tigres*, de la misma manera que también lo era *Un oficio del siglo veinte*, y antes *Así en la paz como en la guerra* y después *Vista del amanecer en el trópico*.¹ Hasta los libros de recopilación (*O, Exorcismos de esti(l)o*, *Arcadia todas las noches*) pueden ser leídos como extensas notas al pie de aquel libro central: *TTT*. El primero en reconocer la unidad secreta y la centralidad de una obra que solo en el accidente de su publicación parece dispersa, es el mismo Cabrera Infante. En la dedicatoria del ejemplar que me obsequió lo dice explícitamente: allí se refiere a “esta otra escritura del mismo libro.”

No menos importante es el hecho de que al hablar tanto de *TTT* como de *La Habana*, Cabrera Infante hable de *libro*. Sí, ya en la época en que se publicó *TTT*, en plena euforia del boom de la novela latinoamericana, el autor

¹ Guillermo Cabrera Infante, “Las fuentes de la narración” [Entrevista], en *Mundo Nuevo* [París] No. 25, julio de 1968, pp. 41-58; recogida en Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar* (Caracas: Monte Ávila, 1968). En esta entrevista, Cabrera Infante habla de un libro en preparación, *Cuerpos divinos*, que luego se transformaría en *La Habana para un infante difunto* (Barcelona: Seix-Barral, 1979).

explicaba que no se trataba de una novela (*Cien años de soledad*, sí, era una novela, acotaba) sino de un libro. O dicho de otro modo: la ficcionalidad de *TTT*, como la de *La Habana*, no es la de la novela sino otra.

Hacia la autobiografía

Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos), la novela es sólo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción. Sólo el predominio de la producción novelesca en los siglos XIX y XX, y la miopía monumental de tratadistas como Lukács, han facilitado en nuestro siglo esta confusión. La mayor parte de los libros que circulan como novelas son cualquier otra cosa: alegorías, parodias o sátiras, autobiografías o biografías, memorias o crónicas, etc., etc. Los intentos de un Northrop Frye o de un Bakhtin, por diversificar la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía), han dejado intacto el problema que subyace estas categorías. Ese problema fue abordado en una forma directa, y algo ingenua, por H. G. Wells en una carta a Henry James. Si tuviéramos coraje, dijo el entonces joven Wells, sólo escribiríamos autobiografía. (El mismo cobraría coraje unos veinticinco años después, al redactar *An Experiment in Autobiography*, 1934.)

La línea que separa la mentira de la ficción y la verdad de la autobiografía es muy tenue, y sólo visible en el mundo fuera del texto, no en el texto mismo. Bajo el nombre de Albertine puede Proust enmascarar un Albert real de la misma manera que en sus *Memorias*, Pablo Neruda sigue llamando Josie Bliss (el nombre con que la inmortalizó en un poema) a la mujer birmana que seguramente tenía otro nombre. Esas discrepancias entre el nombre real y el del texto sólo muestran que en el texto todo nombre tiene el mismo estatuto. Es sólo en la realidad que se puede establecer una diferencia. Pero la crítica debe ceñirse al texto, nos han enseñado.

Como texto, pues, *TTT* y *La Habana* son el mismo libro. ¿Qué importa que en el primero, el autor sólo aparezca como unas iniciales que firman un breve comentario a la traducción del relato de Mr. Campbell y el bastón? Todos sabemos que el autor es, también aunque no exclusivamente, Silvestre y Bustrófedon. En *La Habana*, ¿qué importa que el autor y el narrador y el protagonista se confundan como una sola persona textual? Todos sabemos que la última aventura (para poner un ejemplo) en que el protagonista es absorbido por la generosa vagina de una mujer casualmente encontrada en el cine, es imposible. ¿Habremos de creer, con el ingenuo Todorov, que el estatuto del relato cambia y que de golpe la autobiografía realista se transforma en fantástica?² De ninguna manera. Lo que determina la

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970). Para una crítica, véase Irene Bessière, *Le récit fantastique* (Paris: Larousse, 1973).

naturaleza del texto no puede ser su ajuste o desajuste con una realidad exterior—sobre cuyo verdadero estatuto también tenemos dudas ya que está sujeta a las metamorfosis provocadas por una ciencia casi tan fantástica como la propia ficción.

Los dos libros son el mismo libro porque, textualmente, se sitúan en aquel campo de la narración en que los límites entre ficción y realidad no son respetados. En *TTT* la cronología (aunque maniáticamente minuciosa) era imposible. El monólogo de la mujer psicoanalizada excedía los límites temporales del relato, así como algunas parodias de Bustrófedon jugaban con el anacronismo. En *La Habana*, el demonio de la aliteración rige los nombres con que son bautizados los personajes, reales o literarios, que aparecen en el texto. Si Delia es deliciosa, podemos preguntarnos: ¿quién vino primero, el nombre o el adjetivo? El mecanismo queda al descubierto cuando nos enteramos que en el Goethe de *La Habana* Fausto es forzosamente fatal y que Valentín es viejo. (Que Valentín sea joven en el poema, ya que es hermano de Gretchen y apenas un soldado, no le importa a Cabrera Infante que busca la aliteración: viejo Valentín.)

El mundo de *TTT* está regido por la traducción: todo es traducido (traicionado) en el cuerpo del texto, desde las alusiones a Carroll y a Mark Twain en los epígrafes y advertencias hasta el sueño de Silvestre en que un error de Lino Novás Calvo, al traducir a Hemingway, se convierte en pesadilla verbal.³ La traducción, ya se sabe, es la metáfora, el traslado, el paso de un código a otro.

En *La Habana* esa metáfora abarca el libro entero. Entre la primera escena (el niño Cabrera Infante sube en la Habana la primera escalera de su vida, ya que en su pueblo sólo había casas de un piso) y la última (la vagina lo absorbe, o re-absorbe) se instaura un sistema metafórico que desanda el camino del engendrar y el nacer. Subir la escalera (Freud *dixit*) es símbolo del acto sexual que tiene el poder de engendrar; hundirse en la vagina es símbolo del mismo acto, pero invertida la perspectiva por un fenómeno paródico. Porque lo que se deposita no es la semilla de la que saldrá el ser, sino el ser mismo, ya hombre (y por lo tanto, capaz de engendrar él mismo) que ha sido devuelto por inversión al estatuto de feto. En vez de nacer, desnace. Con lo que la autobiografía ficticia, la falsa novela, se convierte en lo que siempre fue alegoría.

Como la parodia, como la traducción, como la crítica, el estatuto de la alegoría (del punto de vista del lector) es el mismo: se trata de un texto que para ser leído debidamente postula la existencia de otro. En el caso de las tres primeras actividades, el otro texto es ajeno: es un texto cuyas marcas o

³ He escrito sobre esto in extenso en un trabajo de 1968 que está recogido en *Narradores de esta América, II* (Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974), pp. 331-364.

inscripciones están *dentro* pero que realmente existe *fuera*. En el caso de la alegoría, el otro texto está dentro; es decir: es el mismo, pero leído de otro modo. Si entendemos esto, entenderemos no sólo que *TTT* y *La Habana* son el mismo libro, sino que hay que leerlos de otro modo.

El relajo cubano

TTT cumplió la hazaña, no bastante celebrada hasta ahora, de ser un libro sobre la Habana nocturna del batistato (cuando la ciudad era poco más que un burdel para turistas norteamericanos) en que el sexo era nombrado pero no aparecía descrito, en que la lengua de los personajes se detenía ante la pornografía verbal, en que una reticencia muy británica cargaba de sobreentendidos hasta las situaciones más explícitas. (La censura franquista contribuyó con su granito de arena: las referencias más groseras fueron podadas para salvaguardar la castidad de la imprenta española). En *La Habana*, esa reticencia ha desaparecido. No sólo las descripciones son explícitas: el vocabulario tanto del narrador como de los personajes es gráfico hasta la pornografía. ¿El mismo libro, o la versión no censurada del primero?

La explicación no es simple. Es cierto que el texto es ahora explícito, y esa misma explicitación ha asegurado el éxito del libro entre lectores que aún sienten el regodeo de las “malas” palabras, o las descripciones que antes se llamaban “sicalípticas.” (Nunca busqué la palabra en el diccionario; prefiero conservar la inocencia de su tabú.) Pero no es la lectura de los especialistas en leer con una sola mano, como los definió para siempre Rousseau, la que me interesa. Esa lectura masturbatoria existe en el libro y está apoteotizada en el capítulo, “Amor propio,” uno de los más brillantes. No. La masturbación textual está demasiado ligada a una de las funciones básicas de toda ficción (compensar con la aventura, o el voyeurismo de la aventura, las carencias del lector) para merecer un estudio especial. Lo que tiene *La Habana* de masturbatorio es lo que tiene de literario. Apenas si la dosis es aquí más fuerte y directa. Está, digamos, más cerca del rabelesiano Henry Miller de los *Trópicos* que del lúcido Casanova de las *Memorias*.⁴

No. La explicación viene por otro lado. La diferencia entre *TTT* y *La Habana* desde este punto de vista es la diferencia entre un libro, el primero,

⁴ En la entrevista citada en la nota 1, Cabrera Infante critica acremente a Miller. Aunque lo que dice es cierto, no afecta la observación del texto. Tanto Miller como Cabrera Infante reconstruyen el percurso erótico propio con una vivísima memoria de su carnalidad. En Casanova (casi impotente desde los 35 años, y ya viejo y enfermo cuando escribe las minuciosas *Memorias*) la carnalidad es apenas soporte de una reconstrucción que evoca menos el delirio sexual que la lucidez del manipulador de hembras. Casanova es menos Don Juan que el director de un espectáculo teatral en que él también tiene el papel protagonista. Este aspecto de *metteur-en-scène* y de cómico de la Commedia del Arte de la vida lo vio muy bien Fellini, otro *metteur-en-scène*. Miller y Cabrera Infante no dirigen nada ya que son arrastrados por fuerzas elementales.

que ofrece una visión adulta del mundo, y del sexo, y otro que reconstruye una visión adolescente. Lo que nos lleva a la otra parte del título: *para un infante difunto*. Sí, el infante es aquí no sólo el protagonista (difunto) sino que es el narrador cuyo punto de vista determina el estatuto del libro. Etimológicamente, infante no sólo indica que el personaje no sabe hablar sino que está aún confinado al mundo materno. Es claro que la palabra es usada, en español como en otras lenguas, en un sentido más amplio; casi siempre se la usa en el sentido de niño, aunque sepa ya hablar; y en el vocabulario cortesano español (del que sale la alusión a Ravel y su *Pavane*) indica un estatuto social y no lingüístico. En el caso de *La Habana*, todo se complica porque Infante es el nombre real del autor. O mejor dicho: es el apellido real de su madre. Esta última comprobación nos hace avanzar un poco más. El infante del título alude más a la condición de servidumbre del niño con respecto a la madre que al reducido estatuto lingüístico. Este infante lo es, no por no saber hablar, sino por estar (aún) dentro del mundo de la madre. La biografía de Cabrera Infante, y *La Habana* misma, nos informan que la madre era la figura más importante del hogar. (Su muerte, en 1965, determina la ruptura definitiva del autor con Cuba y su exilio en Europa.) Es de esa madre, que certifica la condición de infante del protagonista, y que lo sitúa en un tiempo ya difunto, de quien realmente se ocupa el libro.

La dadora del habla.

Otras mujeres llenan el primer plano de *La Habana*: encienden el sexo, lo mortifican o apaciguan, lo enloquecen y hasta lo devoran. Pero todas pasan. La única que está siempre al fondo y rara vez pasa al frente pero nunca desaparece del todo, es la madre. Ella es la otra voz que este libro, tan aparentemente monológico, permite escuchar. Ya Leyla Perrone Moisés, en un brillante trabajo inédito, ha subrayado la condición del personaje de la madre de ser la iniciadora en todos los placeres, a diferencia del padre al que la militancia comunista (en épocas de Batista, no ahora que los misiles soviéticos sirven de invisibles paraguas) lleva a la pobreza, la austeridad y el sacrificio. Incluso es el padre el que impone el tabú de las malas palabras y de la conducta corporal higiénica. Contra el padre, el infante se entregará a la pornografía verbal y a la promiscuidad sexual. (Sólo tardíamente, el protagonista descubrirá que la fachada represiva e higiénica del padre no excluía las aventuras extraconyugales.)⁵

De la mano de la madre, en cambio, el protagonista va al cine, lee libros, asiste al teatro, escucha música. Es decir: adquiere la cultura del placer. La

⁵ Leyla Perrone Moisés, "L'Infant dans la glace (ou Don Juan en Amérique Latine)", será publicado próximamente en una revista francesa.

única limitación es la vieja limitación del infante: la madre es también castradora porque estatuye un prototipo inconsciente imbatible: la gigantesca mujer que amamanta al infante y le trasmite, con la leche, el habla. Ese prototipo, ya estudiado clínicamente, aparece ficcionalizado en *La Habana* en una aparición de la madre que ocupa la calle entera, agrandada por la busca del hijo (p. 438). Como bien señala la profesora Perrone Moisés, es en los episodios de las mujeres gigantes que encuentra el protagonista en sus visitas al cine (una vez, oh coincidencia, está viendo *Los viajes de Gulliver*; la otra vez, es envaginado) donde se toca esa figura fantasmática en el sentido freud-laciano en que se ha transformado la madre.

Pero lo que omite decir la Profesora Perrone Moisés es que esa gigante lo es por ser una reminiscencia de la madre que al dar el pecho da también (como la vio con agudeza Melanie Klein) el habla.⁶ La madre-fálica de la fantasmática es también la madre que metamorfosea el infante en hablante. Es decir: ella es la dadora del habla. Alpha y Omega, desde la escalera que sube verticalmente el niño hasta la vagina gigantesca en la que se hunde, la madre-fálica es también la madre que hace posible que este infante muera como tal y renazca en la fabla de su escritura.

Narciso habla

Valéry había descubierto que Narciso no sólo se contemplaba en el espejo de su propia imagen: también Narciso habla.⁷ Y es precisamente este lado narcisístico del habla de este libro (que la Profesora Perrone Moisés destaca en su contexto machístico) lo que permite cerrar esta primera aproximación a *La Habana*. Porque al contar sus fracasos y sus éxitos en el campo del sexo, el narrador está menos interesado en promover la imagen de un atleta sexual (el Don Juan de Mozart en la versión de su criado Leporello) que mostrar su hilacha narcisista. Las conquistas (o las derrotas) cuentan menos que la infinita memoria del sexo como escritura.⁸ Es el *habla* lo que importa a este

⁶ Melanie Klein, *Love, Guilt, and Reparation and Other Works* (New York: Delta, 1975). En mi *Jorge Luis Borges, A Literary Biography* (New York: Dutton, 1978) discuto y aplico las teorías de Klein, a la luz de lecturas practicadas por Lacan y Didier Anzieu. (Ver en particular las pp. 23-26.)

⁷ Paul Valéry, "Narcise parle", en *La Conque*, 15 de marzo de 1891 (*Oeuvres*, I. [Paris: Pléiade, Gallimard, 1965]).

⁸ Otro memorialista del sexo, el victoriano caballero que se esconde bajo el seudónimo de "Walter" y publica *My Secret Life* (New York: Grove, 1966), consigue transformar sus millonarios encuentros con el sexo opuesto—no con las portadoras del sexo—en una crónica obsesiva y casi infinita que reduce Proust a la categoría de un memorialista amnésico. Algo de la capacidad de recuerdo total que tiene Walter, y de su obsesión con los órganos femeninos, hay en el narrador de *La Habana*. Pero Cabrera Infante es un escritor, en tanto que el victoriano es un escriba de sus propios recuerdos.

Narciso. El espejo de las aguas ha sido suplantado por el papel y sobre esta lámina vuelca Narciso su habla. El infante ha muerto pero el narrador que hace su crónica sólo tiene palabras para cubrir esa ausencia. La muerte del que no hablaba queda para siempre celebrada por el que sólo puede hablar. Aquí llegamos, termina el libro y la crónica.⁹

⁹ La última frase de *La Habana*, en la mejor tradición del espectador de cine continuado es ésa. Está en la última de las 711 páginas del libro.

