

RECORDAR Y REÍR: EL DISCURSO AMOROSO DE

UNA MUJER POR SIEMPRE JAMÁS

Víctor Alfonso Alarcón
Universidad Central de Venezuela
vicalar@gmail.com

RESUMEN

En este trabajo se examina el libro *Una mujer por siempre jamás* (2007), de Ángel Gustavo Infante. Los cuentos de ese título tienen como punto de partida la rememoración de experiencias amorosas, con la cual el narrador evoca anécdotas cuyos protagonistas, en algunos casos, se confunden intencionalmente con el autor. De este modo, los límites entre la ficción y la autobiografía se difuminan. Otro elemento fundamental de estos relatos es la risa que degrada los valores consagrados en el discurso amoroso. Así, Infante, hace uso de un estilo aparentemente autobiográfico para exponer -a quien lee ocho historias de amor- que gracias a lo humorístico relativiza el tema central.

PALABRAS CLAVE: autobiografía, amor, humor, reminiscencia, relativizar.

ABSTRACT

In this paper we examine the book *Una mujer por siempre jamás* (2007) by Ángel Gustavo Infante. We consider that the short stories compiled under this title share the remembrance of love experiences as a starting point. This reminiscence evokes anecdotes whose protagonist is, in some cases, intentionally confused with the author. Therefore boundaries between fiction and autobiography fade away. Another important element in these tales is laughter which shall degenerate those values consecrated to the lover's discourse. So, Infante using an apparently autobiographical style displays for the reader eight stories about love which thanks to its humor relativize the main topic.

KEY WORDS: short story, autobiography, love, humor, discourse, reminiscence, relativize.

“me acuerdo para ser infeliz/feliz —
no para comprender”
Roland Barthes

El discurso amoroso es un monólogo a pesar de que en una relación, por lo general, participan dos. Casi todos los enunciados partirán de un yo; “[e]s pues un enamorado el que habla” (Barthes, 2004 [1977]: 19). Pero ese yo no se expresa en equilibrio, por el contrario, lo que diga “no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje” (p.19). El amor, en muchos de los casos, se presenta a través de arrebatos emocionales. Fromm (2004 [1959]), se queja del carácter pasional que se le atribuye al sentimiento referido en la sociedad occidental y propone que éste debería practicarse de forma activa y consciente. Sin embargo, los *Fragmentos de un discurso amoroso* revelan que, al menos en la literatura, es imposible prescindir del elemento irracional al amar. Por esto, lo que escriba el joven Werther tendrá una sintaxis caprichosa y loca, porque:

A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior) (...) se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *discursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva... (Barthes, 2004: 16)¹

A pesar de lo dicho, para transmitir una historia necesitamos darle un sentido lógico aunque éste sea muy endeble. Incluso, *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) se ajustan al caprichoso orden de un diario que ofrece al lector la evolución de las cuitas del protagonista. Es imposible que la obra literaria prescinda de esto. De no ser así, le sería imposible entrar en el modelo de comunicación².

Teniendo esto en cuenta es de suponer que los textos compilados en *Una mujer por siempre jamás* (2007), de Ángel Gustavo Infante, se ajusten a una ordenación determinada. Sentimos que, en este

¹ Adelantándonos al análisis de los cuentos de Ángel Gustavo Infante, no nos parece errado decir que, quizás, el que mejor responde a estas características es “Un busto en medio de la nada”. Parece ser la construcción más extraña del libro y sentimos que responde al delirio del despedido, o sea, el narrador.

² Este modelo lo entendemos en su sentido más básico, como lo explica Pagnini (1992).

caso, lo que pesa es el recuerdo. No es casual porque la rememoración tiene su lugar en el *discursus* del sujeto que ama:

El cuadro amoroso, al igual que el primer rapto, no está hecho más que de destiempos: es la *anamnesis*, que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo... (Barthes, 2004: 212)

Lo recordado es “presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente el señuelo agotador de la memoria” (Barthes, 2004: 213). Cayendo en ese señuelo, los narradores creados por Infante irán hilando y reconstruyendo las historias ante su interlocutor. El lector llega a sentir que quien narra lo hace como un intento —siempre inútil— de librarse del mal sabor que deja el “breve sueño” (sin Firma en Infante, 2007) que fue el amor.

RECORDAR

Pero los recuerdos encontrados en *Una mujer por siempre jamás* tienen sus particularidades. Tal vez, lo primero que debemos señalar es que Ángel Gustavo Infante, buscando “[f]ormas alternativas de narrar la historia” (Pacheco, 2001: 273), imita el discurso autobiográfico. Los cuentos, intencionalmente, revisten de testimonio la ficción o ficcionalizan los hechos reales; “desea ser ambas cosas: novela (aunque autobiográfica) [en nuestro caso, sería cuento] y autobiografía (aunque ficcional)” (p. 276). Es decir, el autor busca crear “*un efecto de realidad*” (p. 276) a través del cual convenza a su lector para adoptar una actitud distinta ante lo que se está contando. En conclusión:

La ambigüedad genérica de autobiografía ficcional y ficción autobiográfica permite entonces a la escritora [o escritor] contar con la ventajosa independencia referencial del discurso novelesco, pero sin exigirle el abandono total de su contacto con lo vivido. (Pacheco, 2001: 282)

Aunque lo expresado por Pacheco es muy útil para nuestra investigación, debemos recordar que habla de una novela. En el libro de Infante, el problema se complica porque no estamos ante un único yo. Cada cuento parte de un narrador que suponemos diferente. Sin embargo, como argumentaremos mejor más adelante, todos son muy similares y muestran conexiones con las otras anécdotas.

De cualquier modo, quien narra en “Gracias Gallegos” es un yo reminiscente, ése que “se desdobra en una especie de «autobiografía a distancia»” (Ánderson Imbert, 1999: 68). El narrador nos contará qué le ocurrió en su niñez, en su juventud o en su temprana adultez, dependiendo de su intención. Pero debemos recordar que él nunca se recordará a sí mismo: “Ha cambiado tanto, en el correr de los años, que al recordar sus pasadas experiencias es como si un «yo» hablara del otro «yo»” (p.68). En el cuento aludido antes y en otros de *Una mujer por siempre jamás*, ese narrador recuerda una relación que ya ha culminado o que ha pasado a otro ciclo³.

La característica antes mencionada no puede ser aplicada a dos cuentos: “Díptico para Tinha” y “La letra de Millie”. En el primero, el narrador se convierte en testigo de las acciones y se muestra un poco más distante. Si bien tiene una relación con Tinha hasta que ella le “rajó la vida con el acero de sus ojos” (p. 69) al confirmar el amorío que tenía con José Breto, él no es lo central del relato, las referencias a su vida cuentan en tanto están relacionadas con Tinha. En la historia sobre Millie, quien cuenta la historia está aún más distante; el amorío es entre su médico y la protagonista.

Sin embargo, ambos cuentos muestran una íntima relación con las estrategias discursivas de los otros. El estilo de narración del “Díptico...” muestra muchos giros similares a los utilizados en otros cuentos. Un ejemplo lo encontramos al comparar el inicio de este texto con el del primero del libro. Ambos empiezan con una afirmación que, si bien es entendida por el lector, las dudas que genera lo invitan a continuar leyendo. Así, “Gracias Gallegos” empieza con la siguiente frase: “Rómulo Gallegos me brindó la primera novia definitiva” (p. 5); y la historia de la brasilera con: “La primera vida de Tinha terminó una noche de diciembre de 1951 al dar por perdidas las esperanzas con Ismar” (p. 57).

Algo similar ocurre con “La letra de Millie”. Pero, además, este relato incluye unas estrategias discursivas que están íntimamente

³ Así sucede, por ejemplo, en “Gracias Gallegos”. Aunque el protagonista sigue con Diana, las primeras facetas de su amorío han culminado; ya están casados cuando él se sienta a escribir la historia. Otro tanto ocurre en “Una mujer por siempre jamás” que, también, guarda una extraña relación con “Un busto en medio de la nada” (en éste se habla “del fantasma de Lorena” (p. 26), nombre de la mujer más importante del cuento epónimo). Creo que cuando el protagonista de “Claudia hablaba de André Breton” nos dice que no tuvo “otra alternativa que contestar las llamadas del *dinosaurio que aún estaba ahí*” (p. 39), es decir, Claudia, ya nos deja claro que este cuento está en las mismas circunstancias.

relacionadas con el amor: la carta y el diario. La forma epistolar o carrocería de carta (Ánderson Imbert, 1999: 146) se presta muy bien para expresar los deseos del enamorado. En este caso, la protagonista escribe: “Mi cuerpo es otro desde que tú lo tocaste, el Ávila es otro desde que tú lo nombraste, Caracas es otra desde que sé que compartimos el mismo aire” (p. 78). Por otro lado, la relación entre el diario y el amor se remonta a la obra que hemos referido de Johann Wolfgang Goethe. En el cuento que ahora revisamos, funciona muy bien para que Millie le pregunte, siempre dentro de su monólogo, a su amado:

¿Y tú?
¿Me amas?
Dime qué sientes
¿Acaso piensas en mí? (p. 80)

Como ya se ha apuntado, este *yo* reminiscente se combinará con el pacto autobiográfico. Es decir, en los cuentos de Infante, uno siente que el narrador y el autor son la misma persona y que las narraciones son hechos reales. En muchos aspectos, que luego puntualizaremos, los cuentos de Infante cumplen con “las leyes estructurales” (Pozuelo Yvancos, 1993: 187) con respecto al enunciado para ser consideradas “como «documento histórico»”. En efecto, el hecho de que todos los cuentos se narren en primera persona, algunas veces como protagonista, otras como testigo, ayuda a crear “la «mímesis de un acto de lenguaje», un enunciado de realidad «fingido»” (p.187).

Obviamente, el problema de la autobiografía, y también en los cuentos de *Una mujer por siempre jamás*, será encontrar

una identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje de la narración de la vida, que calificamos entonces de autobiografía. Esa identidad se obtiene y la identificación es el fruto de un *pacto* o *contrato de lectura*, un contrato o convenio de identidad que el nombre propio no hace sino firmar o sellar... (Pozuelo Yvancos, 1993: 190)

En otras palabras: “El pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido, como reales” (190). Entonces, se ve que el problema es saber si Ángel Gustavo Infante, en sus cuentos, cumple con este pacto.

Debemos aclarar que aquí no se trata de contraponer las anécdotas de los cuentos de Infante con su propia vida. Razón por la

cual nos remitiremos, exclusivamente, a lo que está contenido en las anécdotas y cómo éstas funcionan. Consideramos, entonces, que el autor imita el pacto autobiográfico teniendo como objetivo lo que señalamos más arriba cuando revisábamos la propuesta de Pacheco. Por lo tanto, podemos ofrecer una posible conclusión: el *pacto autobiográfico* del que habla Pozuelo Yvancos entra en crisis pues, teniendo que ser real, es tamizado por la ficción.⁴

Quizás, “Gracias Gallegos” es el cuento que genera más confusión en el lector con respecto a la relación entre lo escrito y la vida de Ángel Gustavo Infante.⁵ El protagonista nos relata su experiencia en un taller de narrativa donde “Rómulo Gallegos [le] brindó la primera novia definitiva” (p. 5). Todo el relato y el tono en el que está narrado cumplen con las características necesarias para que quien lee considere que está ante la experiencia de vida del escritor. Más aún cuando termina con la siguiente frase: “yo me senté a escribir todo esto para saldar la deuda con el coordinador y agradecerle el favor a don Rómulo” (p. 22). Es decir, las características del narrador (un joven que “apenas asomaba la cabeza desde un barrio del sur” (p. 5) y que aspira a convertirse en escritor) ayudan a que el lector dude acerca de lo ficticio del relato e, inconsciente o conscientemente, le atribuya características autobiográficas. Este efecto se vuelve más evidente cuando el narrador explica que su técnica de seducción consistía “solo en guardar silencio con carita de inocente, convertido en todo un *ángel infante*” (cursiva nuestra, p. 6). La coincidencia entre esas palabras y el nombre de quien se atribuye la autoría del relato ayudan a que el lector considere, aunque sea por un momento, asumir el pacto que referíamos antes.

Además, el yo reminiscente de ese cuento parece repetirse en otros. Evidencia de ello es que en “Ella vino a matarme”, el narrador dice

Abro con la reja un *flash back* involuntario y ambos entramos en la escena de los días felices, «cuando éramos tan, pero tan locos que nos reuníamos en

⁴ Aunque no es nuestro objetivo contrastar los narradores de los cuentos con el autor del libro, podemos decir que es imposible que sean los mismos. La primera razón por la que nos atrevemos a afirmar lo anterior es porque el perfil de quien cuenta la historia de “Milanesas de pollo”, un periodista mal remunerado (p. 51), no concuerda con lo que se dice sobre el escritor en la contraportada. Además, si este nació en Caracas en 1959 (nuevamente, véase la contraportada), es imposible que tuviera 20 años en 1951 como ocurre con el narrador de “Díptico para Tidinha”.

⁵ No es casualidad que sea el primero del volumen.

un manicomio» a cantar, a beber y a hablar mal de todo el mundo. (p. 42)

Y el lector también experimenta ese *flash back* para recordar la voz narrativa que se hacía presente en el primer cuento y la íntima relación presente entre el nombre del autor y las palabras utilizadas para describir su técnica de seducción. Además, los personajes de “Gracias Gallegos” se reunían, igual que este narrador, en un manicomio. Recordemos, también, que la anécdota central del cuento es el proceso de rompimiento entre el protagonista y su esposa, que sufre de cáncer uterino. Como vemos, Ángel Gustavo Infante crea un estilo en el que parece hacer “fiel relación” de los hechos “como pedía el Manco de Lepanto: «Sin quitar a la verdad cosa alguna»” (p. 32), tan bien lo hace que, a veces, creemos encontrarnos ante hechos reales.

Estas relaciones entre los diferentes cuentos se repetirán en los cuatro primeros textos. Así, en el primero, se menciona a “Carmen y Claudia, la Sabelotodo” que “se habían borrado del disco duro” (p. 9) del protagonista y que reaparecerán en el tercer cuento: “Claudia hablaba de André Breton”. Ya mencionamos el *flash back* del tercer cuento que parece cerrar la relación iniciada con el libro. Pero más intrigantes son las siguientes líneas de “Un busto en medio de la nada”:

Desde el rostro afectado de Patricia frente a una cárcel, pasando por los ojos desorbitados de Mireya en el clímax con cualquier escritor y el puño de Millie en un diario que la devolvió a su soledad original, hasta la mirada inquisidora de Claudia la Sabelotodo, venía a dispensarme una visita indeseada. (p. 24)

No sólo encontramos, de nuevo, a Claudia. Sino que también se nos anuncia a Millie con su diario que cobrará protagonismo en el séptimo cuento. Incluyendo, de este modo, uno de los relatos que, como ya referimos, constituyen un problema a la hora de analizar el estilo autobiográfico.

Tres cuentos rompen con el fingido pacto autobiográfico del libro: “Milanesas de pollo”, “Díptico para Tidinha” y “La letra de Millie”. El primero nos ofrece un personaje que, si bien cuenta su romance con la Maja, no guarda muchas similitudes con los narradores de los otros cuentos. A pesar de ello, el estilo de la narración y la ligereza con que se desarrolla nos recuerdan a los otros relatos. Sobre el segundo ya dijimos que es el que más nos distancia de la autobiografía. Es

imposible que quien narra sea la misma persona que escribe en la realidad. Finalmente, el tercer relato si no nos distancia, sí nos confunde. Encontramos un narrador que se asemeja mucho a los otros y, además, ya se ha mencionado a Millie en “Un busto en medio de la nada”. Pero quien tiene el romance con ella no es la persona que cuenta el relato sino su médico, con lo cual, el pacto entra en crisis.

A la problemática antes esbozada debemos sumar otra; el yo autobiográfico se encuentra en una constante construcción y deconstrucción: “la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible” (Pozuelo Yvancos, 1993: 193). No sólo inasible sino, también, reconstituido a través de la ficción y fragmentado en diversos relatos que, aunque hacen referencia los unos a los otros, funcionan muy bien de forma autónoma. Todo esto crea una crisis en el sujeto que está enunciando y que se acerca a lo que expone Bravo:

La conciencia irónica de la modernidad, sin embargo, llevando el poder de su negatividad a los extremos, ha colocado en el lugar del yo una tachadura; en una paradoja, inadmisibles desde la perspectiva objetiva de la pragmática, ha dejado el centro enunciativo vacío... (1997: 58)

Tal vez, no vacío, pero sí confuso. Ángel Gustavo Infante, intencionalmente, imita el estilo autobiográfico para que el lector se acerque a lo narrado. Así la experiencia amorosa, recobrada a través de la rememoración, se hace más verídica y más cercana a la sensibilidad de quien lee. Esto consigue un acercamiento a los arrebatos sentimentales del enamorado, algo similar a lo ocurrido con *Las cuitas del joven Werther* (Cf. Pérez Varas, 2002). Sin embargo, el cuentista venezolano no cae en la sentimentalidad exacerbada por Goethe, por el contrario, introduce un nuevo elemento que generará una manera diferente de acercarse: la risa.

REÍR

Cuando revisamos las grandes obras amorosas de la literatura occidental no es fácil conseguir rastros humorísticos. Pensando en *Los sufrimientos del joven Werther* o *Tristán e Iseo* (s. XII, aproximadamente), nos damos cuenta de que el tema es trabajado

con suma seriedad y la voz que se expresa lo hace desde el sufrimiento. Basta revisar los *Fragmentos* recogidos por Barthes para constatar que la literatura le da gravedad al asunto amoroso. Sin embargo, será imposible olvidar algunos cuentos del *Decamerón* (1348) que trabajan el tema con humor y parodia.⁶ Más aún, recordemos algunos de los *Cuentos grotescos* (1922), de José Rafael Pocaterra, específicamente “La llave” o “Las Linares”, donde se maneja el tema que nos incumbe con los recursos antes mencionados. Ángel Gustavo Infante será heredero de esta línea narrativa y ofrecerá un discurso amoroso que expone una visión fresca en la narrativa venezolana, incluso, en algunos aspectos, innovadora.

Todorov sostiene que el elemento ahora analizado sustenta su funcionamiento en la figuración y la simbolización:

...el trabajo de figuración (sintagmática), el cual llama la atención del auditor llevándolo a buscar una interpretación nueva; y el trabajo de simbolización, que consisten en inducir, a partir de un primer sentido, un segundo sentido. (1996: 310)

De este modo, el humor expondrá a quien lo presencia un significado ambivalente. Primero está el sentido común y corriente o sencillo evidente para cualquier persona, incluso la más ingenua. Pero junto a éste, encontramos un sentido profundo que busca revertir el valor original y exponer uno nuevo que revela una faceta no vista de la realidad, ésa tendrá que ser desentrañada por el lector atento, ¿quizás podríamos llegar a decir malicioso?

Profundicemos un poco más en la teoría de Todorov. La figuración puede aparecer en el discurso de diferentes formas, nos detendremos en aquéllas que presenciamos en *Una mujer por siempre jamás*. Sin embargo:

Cualquiera que sea la forma de la contradicción, su efecto es siempre parecido: ella lleva al auditor a rechazar el sentido superficial y a buscar un segundo sentido: es decir, a postular, a través del humor, un trabajo de simbolización. (Todorov, 1996: 315)

⁶ Aunque lo explicaremos con profundidad más adelante, vale la pena apuntar de una vez que entendemos las palabras “humor” y “parodia” del mismo modo que lo hace Bravo, (1997); es decir, ese tipo de discurso que sirve para desvirtuar los valores y alterar las instancias de poder.

Y ésta funciona en un plano sintagmático que altera las alusiones paradigmáticas⁷, es decir:

El orden de aparición del sentido expuesto y luego del impuesto (o si se prefiere, la sorpresa), contribuye con toda certeza a producir el humor, de igual modo que la contradicción, el doble sentido o los discursos tendenciosos y agresivos permiten engendrar el humor de manera automática. (Todorov, 1996: 319)

Esta teoría sobre el discurso humorístico se evidencia en varias partes de los cuentos de *Una mujer por siempre jamás*. Veamos un primer ejemplo: “Jamás experimenté el milagro del amor a primera vista. Bueno, a decir verdad, yo sí, pero ellas no” (p. 6). Aquí actúa una forma de figuración que funciona negando el primer postulado, pero afirmando su esencia. Es decir, el narrador dice no experimentar el “amor a primera vista”, sin embargo, luego afirma que sí lo hizo, el problema es que las pretendidas no. En conclusión, el resultado es el mismo: al protagonista, de buenas a primeras, las mujeres “no le paraban”.

Otro ejemplo es el siguiente:

Entonces decidimos fusilarnos un *graffiti* genial que habíamos leído en algún lugar de Caracas:

Nadie es perfecto.

Firma: Nadie. (p. 13)

En este caso presenciamos la contradicción más sencilla que “consistiría en la afirmación simultánea de dos opuestos: *X es A y no A, o p y no p*” (Todorov, 1996: 313). Además, en la cita encontramos una paradoja muy similar a aquella que trabaja Bravo. Según el autor, ésta nace con la afirmación de Epiménides, el cretense, que decía “que todos los cretenses son siempre mentirosos” (1997: 94). Este mecanismo desvirtúa y desmonta el sentido constructivo del lenguaje para conseguir una crisis del discurso que, en algunos casos, puede conllevar humor y colaborar con él en la desvalorización del poder – insisto-, sobre esto profundizaremos más adelante.⁸

⁷ Entiéndase aquí sintagma y paradigma, con sus respectivos planos, como lo hacen Ducrot y Todorov (1972). Ellos, en líneas generales, siguen los postulados de Ferdinand de Saussure, junto con los aportes que han hecho sus sucesores.

⁸ Para una revisión mucho más profunda y aguda del asunto esbozado, véase “La paradoja y la imposibilidad de lo real” (1997), de Víctor Bravo.

El manejo de la figuración es utilizado también para darle un segundo sentido a frases clásicas de la historia. En “La letra de Millie”, en una de las conversaciones entre Felipe y Millie después de hacer el amor, él le dice a ella:

—Un día de tu vida debe parecerse a una tarde de domingo en un concierto de música coral —le dijo Felipe poco después de hacer el amor.

—La infeliz no es la comparación, sino yo. Y sin embargo lo amo.

—«Y sin embargo se mueve».

—A su modo, él también me ama, estoy segura. No debería hacerle esto, no se lo merece.

—Y sin embargo te mueves. (p. 77)

Aunque algunos afirman que quizás nunca la dijo, todos conocemos la célebre frase de Galileo Galilei (Grimberg, 1983: 438). Debido a esto es fácil saber a quién está citando Felipe y, gracias al contexto, entendemos que la cita no se usa para hablar de la tierra, sino para darle un segundo sentido que busca burlarse de los sentimientos de Millie. A través de la simbolización, Ángel Gustavo Infante logra introducir el humor.

Este recurso, el de la simbolización que permite captar un significado profundo en las frases, cobra especial importancia en algunos cuentos del libro. Revisemos dos ejemplos de “Milanesas de pollo”, que es, tal vez, el cuento con mayor carga humorística en *Una mujer por siempre jamás*. Primero recordemos el cuento del gochito, quien hace el amor con una mujer después de que ella le diera de comer “plátanos y leche” (p. 48). Entonces, justo cuando va a llegar al clímax del sexo le grita:

—¡Apártese que la meo!

Y ella le dice jadeante y con voz entrecortada:

—Tran... tran... quilo, hombre,... eeesa es la leche que le vieeene bajando.

—¿La leche? —grita el desprevenido gochito, pegando un brinco—. Si así es la leche, ¿cómo será cuando bajen los plátanos? (p. 49)

Obviamente, cada uno habla de un tipo de leche distinta. Más adelante, cuando la relación amorosa se regulariza, con una simple

mirada de la Lola Hernández, el narrador: “Enseguida imaginaba a mi Maja boca abajo en un escorzo y yo como don Francisco de Goya con el pincel enhiesto, pronto a meterle la puntica” (p. 50). Cada lector se encargará de saber de qué pincel se está hablando y qué tipo de pintura utiliza.

Creo que partiendo de los ejemplos expuestos podemos realizar una serie de conclusiones sobre el uso del humor en los cuentos de Ángel Gustavo Infante. Lo más evidente es que estamos ante unos narradores muy similares (recordemos ese yo autobiográfico) que constantemente hacen uso de digresiones humorísticas mientras relatan la anécdota. Los chistes y las frases con doble sentido sirven para mostrar nuevos rostros sobre los hechos narrados y así se agiliza el discurso. Recordemos, también, que “el humorista se distancia de la realidad, relativiza la verdad, degrada los valores consagrados; de allí que en el verdadero humorista se encuentre la conciencia crítica” (Bravo, 1997: 130). Infante, de este modo, consigue ver el amor desde una nueva perspectiva. No deja de reconocer los valores tradicionales que están plasmados en obras como *Las cuitas...*, pero sí los degrada, les quita importancia, para generar un nuevo modo de manejarse en el discurso amoroso: “Es importante señalar esta compleja significación del humor: es degradación de valores y restitución del sentido” (Bravo, 1997:131)

Si en sus orígenes, como deja entrever Pozuelo Yvancos, la autobiografía era válida por ser real y representar un ejemplo de vida para los demás, aquí no sólo se rompe con la exigencia de realidad al introducir lo ficticio, sino que también deja de ser un ejemplo a seguir. Los cuentos de Ángel Gustavo Infante revierten la seriedad al revisar el amor y exigen una lectura más ligera. Si revisamos el libro de Barthes, constataremos que en su largo listado de palabras relacionadas con el amor no se encuentra la risa o el humor. Sí se refiere el ridículo en el que puede llegar a caer el enamorado, pero no se convierte en eje central del texto. Algo similar ocurre con Fromm, donde además el tema es tratado con la rigurosidad del discurso filosófico. Así, si “[l]a risa (...) supone crítica al poder (...) y afirmación de un poder” (2004: 132) y ésta surge de los chistes o alusiones humorísticas apuntadas por Infante en *Una mujer por siempre jamás*; lo que él busca realizar es una revisión del discurso amoroso tradicional. Como alguna vez hizo Boccaccio y, en algunos momentos, Pocaterra, el autor de *Cerrícolas* (1987) reconocerá los mitos sobre el tema al trabajarlos en sus cuentos, pero reformulará su sentido para dejar ver nuevas facetas de ellos mismos.

CONCLUYAMOS

Nos damos cuenta de que el recuerdo es un elemento íntimamente relacionado con la experiencia amorosa. Una vez terminada, la recordamos con alegría y tristeza como un refugio contra la realidad o el despecho. Goethe lo trabaja con minuciosidad en *Las cuitas del joven Werther* y Barthes le da un lugar adecuado en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*. Consciente de ello, Ángel Gustavo Infante lo utilizará para construir sus narraciones. Ese yo reminiscente buscará reconstruirse ante un lector que, debido al tema tratado, se acerca y escucha con atención para encontrarse a sí mismo en la historia, o algo similar a su vida. En este sentido, la imitación de la autobiografía y el establecimiento de un aparente pacto autobiográfico ayudan a que el lector intime con el escritor. Las referencias confusas, las similitudes entre realidad y vida y el tono manejado ayudan a que quien está leyendo aparte la distancia que podría existir ante una obra ficticia. Quien lee termina revisando los cuentos como quien se acerca a las anécdotas de un amigo que, una vez pasado el despecho, le cuenta sobre sus amoríos y las mujeres que han pasado entre sus manos.⁹ Además, al estar a una gran distancia de lo sucedido con sus amantes,¹⁰ quien narra puede observar los hechos a través del humor y desencadenar la risa que desvirtúa y revaloriza lo establecido.

El yo que narra las historias es, entonces, no solo reminiscente, sino también humorístico. Al recordar los hechos nos muestra historias que contienen los símbolos cotidianos del amor y los expone de forma amena al lector. Pero al incluir el humor dentro de las anécdotas revierte lo narrado para llegar a una degradación de los valores tradicionales y crear un discurso que se tensa entre dos extremos: la sobriedad del recuerdo y de la experiencia amorosa tradicional y la “[d]egradación (...) de valores” y el “poder reconstructivo” del humorista. El discurso amoroso de *Una mujer por siempre jamás* reconocerá y retomarà, entonces, la tradición existente sobre el amor al mismo tiempo que la degrada y la revaloriza para mostrar otras caras de ella que, quizás, no habían sido consideradas.

⁹ Además de las mujeres, debemos recordar a los hombres, o al hombre, de “Una mujer por siempre jamás”.

¹⁰ Aunque esta es una característica de la autobiografía, como explica Pozuelo Yvancos, y se da en gran parte de los relatos, debemos señalar algunas salvedades. Esto no ocurre en “Un busto en medio de la nada”, que está narrado desde el despecho, o en “Una mujer por siempre jamás”. Sin embargo, creo que las salvedades apuntadas no alteran lo establecido en las conclusiones.

REFERENCIAS

- Ánderson Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento*. 3ª ed. Barcelona, España: Ariel.
- Anónimo. (1997). *Tristán e Iseo*. 9ª reimp. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (2004) [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*. 17ª ed. México: Siglo Veintiuno.
- Boccaccio, G. (1974). *El decamerón*. Barcelona, España: Bruguera.
- Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana-CDCHT Universidad de Los Andes.
- _____. (1997). "La paradoja y la imposibilidad de lo real". En *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria* (pp. 93-98).
- Ducrot, O. y Tzvetan, T. (1983). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Fromm, E. (2004) [1959]. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. 1ª reimp. México: Paidós.
- Goethe, J. W. (2002). *Los sufrimientos del joven Werther*. Madrid: Planeta.
- Grimberg, C. (1983). *Historia Universal Daimon. 7. La hegemonía española. El primer imperio de ámbito universal*. Barcelona, España: Daimon.
- Infante, A. G. (2007). *Una mujer por siempre jamás*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- _____. (2007). "Claudia hablaba de André Breton". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 29-39).
- _____. (2007). "Díptico para Tinha". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 57-70).
- _____. (2007). "Ella vino a matarme". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 41-46).
- _____. (2007). "Gracias Gallegos". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 5-22).
- _____. (2007). "La letra de Millie". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 71-80).
- _____. (2007). "Milanesas de pollo". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 47-55).
- _____. (2007). "Una mujer por siempre jamás". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 81-91).
- _____. (2007). "Un busto en medio de la nada". En *Una mujer por siempre jamás* (pp. 23-27).

- _____. (2004). *Cerrícolas y otros relatos*. Maracay: Memorias de Altigracia.
- Pacheco, C. (2001). Autobiografía ficcional e historia alternativa en *el diario íntimo de Francisca Malabar*. En *La patria y el parricidio* (pp. 273-283). Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- Pagnini, M. (1992). Notas preliminares. En *Estructura literaria y método crítico* (pp. 13-22). 4ª ed. Madrid: Cátedra.
- Pérez Varas, F. (2002). Introducción. En Goethe, J. W. *Los sufrimientos del joven Werther* (pp. IX-XXXVI). Madrid: Planeta.
- Pocaterra, J. R. (1985). *Cuentos grotescos*. Caracas: Panapo.
- _____. (1985). "La llave". En *Cuentos grotescos* (pp. 15-20).
- _____. (1985). "Las Linares". En *Cuentos grotescos* (pp. 28-31).
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). La frontera autobiográfica. En *Poética de la ficción* (pp. 179-225). Madrid: Síntesis.
- Sin Firma. (2007). [Contraportada del libro de Ángel Gustavo Infante]. En Infante, A. G. *Una mujer por siempre jamás*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Todorov, T. (1996). Palabra de humor. En *Los géneros del discurso* (pp. 309-320). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

