

CABRERA INFANTE Y JAMES JOYCE. LEOPOLD BLOOM Y STEPHEN DEDALUS EN LA VELA DE BUSTRÓFEDON

ARTURO GARCÍA RAMOS, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Recibido: julio/ Aceptado: septiembre 2012

RESUMEN: La narrativa hispanoamericana del *Boom* encontró los modelos de su renovación en la literatura en lengua inglesa. El escritor cubano Cabrera Infante puede ser considerado una versión caribeña de Joyce. Entre el escritor irlandés y el autor de *Tres tristes tigres* hay profundas similitudes de concepción poética de la obra, de recursos estilísticos, de experimentación formal. Dublin y La Habana son los laberintos que exploran mediante la asociación verbal de paronomasias y sus argumentos remiten a la imagen del mito a través de la parodia. **Palabras clave:** Joyce, Cabrera Infante, experimentación narrativa, paronomasia, calambur, parodia. **ABSTRACT:** Latin American "Boom" narrative found models for its innovation in English literature. Guillermo Cabrera Infante can be considered a Caribbean version of James Joyce. The Irish novelist and the author of *Trestristesigres* share similar views on literary works, use similar figures of speech and have the same penchant for formal experimentation. Dublin and Habana are labyrinths which they explore with wordplay and arguments that parody myth. **Keywords:** Joyce, Cabrera Infante, narrative experimentation, pun, parody.

La experimentación formal, estimulante y ambiciosa, con que sorprendió la novela latinoamericana de los años sesenta, fue deudora de los escritores de lengua inglesa -norteamericanos o europeos- que sirvieron de modelo a los narradores de América. La anécdota preferida por la crítica suele atribuir esa imitación fundacional a la traducción de Jorge Luis Borges de *The wild palms* de W. Faulkner y *Orlando* de Virginia Woolf. Allí están ya el manejo de la historia con los saltos estructurales y temporales, la multiplicidad de puntos de vista, la presencia de lo sobrenatural o lo mágico, la concepción mítica y poética del texto narrativo. Desde los años cincuenta –digamos simbólicamente desde la publicación de *Pedro Páramo*, una obra a la que llega la sombra faulkneriana- asistimos a una eclosión experimental que exigía un tratamiento irreverente del idioma y la libertad de profanar las reglas de la tradición buscando crear una expresión propia. Esa conciencia de estar fundando la nueva literatura hispanoamericana será proclamada orgullosamente por algunos de los narradores participantes en lo que se denominó con acierto publicitario el *Boom* de la narrativa hispanoamericana.

Los escritores de la América de habla española estaban en una disposición cultural muy permeable a aceptar la influencia de aquellas literaturas que vinieran a ampliar el panorama cultural sirviéndoles de nuevos modelos. La discusión había surgido ya entre los modernistas, en general aún bajo el ejemplo predominante del galicismo literario –si descontamos la influencia de Poe, trascendental para la evolución del cuento–, pero, cuando emergen las nuevas experiencias, es en el momento en que la narrativa de Hispanoamérica se diversifica multiplicando las formas y las fórmulas, acogiendo todo tipo de novedades. Esa ansiedad de transformación está propiciada por el contexto multilingüe en el que se desenvuelven, el mestizaje sobre el que fundan su identidad o el contacto geográfico con otras lenguas. La América de encuentros mágicos y contextos exóticos favorecía el cultivo de todas las influencias europeas y la tradición anglosajona no es la menos importante. Si nos circunscribimos al Caribe, la convivencia de la lengua española y la inglesa justificará aún más si cabe la participación de la tradición literaria en lengua inglesa en su literatura. La isla de Cuba fue durante esos años casi un

estado más de Norteamérica y la sociedad, ya mestiza, añadía a su propia complejidad la de ser una extensión de los ocios y negocios de Estados Unidos.

Todo eso es preciso tener en cuenta al acercarnos a Guillermo Cabrera Infante y a la trayectoria de su obra literaria. Su vida está trenzada a los acontecimientos que llevaron a la nación cubana desde la vigilancia estadounidense a la utopía hipotética de la revolución castrista y a la inmediata decepción por parte de este, quien se determinó a abandonar la isla al conocer el proceso a Heberto Padilla, el poeta obligado a (auto) inculparse públicamente como un moderno auto de fe inspirado por las purgas estalinistas, que alertó a una buena parte de los autores del *Boom* acerca de la deriva que tomaba la política revolucionaria. Cabrera se rebeló cuando era agregado cultural en Bruselas y, tras un breve viaje a La Habana, abandonó definitivamente la patria y se exilió en Londres para revelarse como gran transformador de la prosa en lengua española.

“Yo no fui a Londres, –ha dicho alguna vez– fue Londres la que vino a mí”. Recordando con su insobornable sentido del humor aquella respuesta del teniente del Titanic que respondió al juez que lo acusaba de haber abandonado el barco: “Señor, yo no abandoné el barco. Fue el barco el que me abandonó a mí”. Una respuesta que vale para el vínculo de Cabrera Infante con Cuba y lo Cubano: la isla lo expulsó, lo exilió; la política castrista lo obligó a vivir fuera después de una reunión en la Biblioteca Nacional con los intelectuales en que el líder cubano expresó la recordada frase: “Dentro de la revolución, todo. Fuera de la revolución, nada”. Esa política lo obligó a vivir fuera y terminó evocando la isla de Cuba desde Londres, cada vez más inmerso en la lengua y la literatura inglesas –“que hace rato me parece la mejor del mundo, desde Chaucer a Burgess: una larga exten-

sión de creación literaria”¹ (Cabrera Infante, 1999: 1097)–.

Aunque no toda la historia literaria en lengua inglesa lo influyó por igual, por más que podamos reconocerle un saber enciclopédico. Es afín a algunos escritores norteamericanos –especialmente a Hemingway, cuya presencia en la isla caribeña se deja también notar en la escritura de Cabrera–, pero el cubano está más próximo a una poética desenfadada, lúdica, experimental. La tradición a la que quiere sumarse está vinculada a Twain –con el que su identificación es tal que llega a decirse “¿Es Twain su *twin*?” (Guillermo & Rosa M. Pereda Ed., 1996: 396), y –ya en Europa– a Swift, Lawrence Sterne, Lewis Carroll y James Joyce. Todos ellos y algunos más serán copiados, parodiados y asimilados por Cabrera Infante con absoluta reverencia, es decir, con la máxima libertad para reinventarlos.

En los años 80 decide escribir su primera obra en inglés; su título, mejor en lengua inglesa que en español, *Holysmoke* (*Puro humo*). Había escrito ya guiones cinematográficos o artículos, “...pero esta es una empresa mayor: un viaje al fondo del marasmo que es otra lengua” (Guillermo & Rosa M. Pereda Ed., 1996: 397). Su asimilación e inmersión en los infinitesimales matices expresivos son tan sutiles que una vez escrito el libro inició su versión en español, pero la dificultad de traducir los *puns* o juegos de palabras al español le llevó a abandonar la empresa.

Cabrera Infante ha escrito obras de muy distinto género. Es un crítico de cine genial en *Un oficio del siglo XX* (Cabrera Infante, 1973), obra que lo une al cine de un modo indisoluble revelándolo como uno de los escritores que más y mejor han acusado la influencia de la pantalla en sus libros, en los que reconocemos en ocasiones los temas y las fórmulas narrativas cinematográficas. Es autor de varios guiones cinematográficos: *Vanishing Point*, *Thelostcity*. Ha es-

critos libros compuestos de gratuitos juegos estéticos que recuerdan los de Raymond Queneau –a quien admira–, *Exorcismos de esti(l)lo* (1976). Cuando hace ensayo, el género se dobla al estilo de Cabrera: *O* (1998) –sobre cuestiones estéticas–, *Mea cuba* (1992) –el libro en el que ajusta sus cuentas con el régimen cubano–, *Vidas para leerlas* (1998) –una evocación magnífica de algunos de los escritores que conoció como Lezama o Piñera–. Pero donde madura su estética literaria es en dos narraciones que él se empeña en no considerar novelas: *Tres tristes tigres* (2010) –su obra mayor, a la que debe la celebridad literaria– y *La Habana para un infante difunto* (1979) –que podríamos definir como una autobiografía ficticia–.

Es sobre todo en *Tres tristes tigres* en la que Cabrera amoneda su estilo, su modo de entender la literatura. Es allí donde encontramos los mayores vínculos con el irlandés James Joyce, de quien traduce *Dubliners* hacia 1970. Es posible sugerir algunas similitudes entre los dos escritores que derivan, no tanto del deseo de imitación de Cabrera Infante –siempre vigilante sobre sus propias inquietudes, obsesiones e imaginaciones– sino del reconocimiento de un intelectual en el que se ve reflejado y en el encuentra alguno de los modelos para el camino que él mismo se ha propuesto.

Para comenzar por lo más evidente y, antes de prestar atención al detalle estético, pueden encontrarse paralelismos en la relación de sus respectivas obras con sus orígenes culturales y el desarraigo que manifiestan. Ambos vivieron exiliados, aunque en circunstancias diversas, en países de hablas distintas. El hecho será trascendental en el cubano, pues llegará a amalgamar las dos lenguas para componer su propio estilo. En cambio, Joyce, admirará la literatura italiana, respaldará la obra de Italo Svevo, asimilará el pensamiento de G. Bruno, pero no mudará de lengua. En Cabrera

asistimos a una profunda inmersión en la lengua y la literatura inglesas, sin renunciar a sus orígenes cubanos, “caribeñizando” esa influencia. El destino o el azar nos permiten encontrar algunas otras semejanzas. Ambos tuvieron que sortear la censura para llegar a publicar su obra después de numerosos avatares. La música fue uno de los elementos fundamentales en sus vidas y en su obra; para Cabrera como espectador, Joyce llegó a ejercer de cantante y a considerar seriamente que la música sería su profesión. Considerando juntas *Ulysses* y *Tres tristes tigres*, o mejor, la segunda a la luz de la primera; no puede dejar de ser sugerente la presencia del erotismo y la política (el independentismo irlandés en un caso y las vísperas de la revolución en otro), la relevancia que en ambas obras tiene la geografía insular, y las respectivas ciudades (Dublín y La Habana), verdaderos dédalos novelísticos que aportan su compleja estructura a la materia narrativa.

Ambos son autores de una obra difícil, hermética, nocturna. Joyce decía a propósito de su *Finnegans Wake* cuando trataba de defenderse de las críticas que suscitaba entre sus amigos, editores y críticos: “...la acción de *Ulysses* transcurría sobre todo de día, mientras que la acción de mi nueva obra ocurre de noche. Es natural que las cosas no sean claras de noche, ¿verdad? [...] no se puede representar el mundo nocturno con un lenguaje diurno” (Eliemann, 2002: 657).

Esa condición nocturna conviene muy bien a la caracterización de la mayor de las obras de Cabrera Infante, cuyo propósito es representar la noche habanera. Podría hablarse de una influencia y una presencia crecientes en el escritor cubano del irlandés². La novela magna de Joyce conservaba la fijeza argumental en la participación de unos caracteres que permanecían inmutables a lo largo de toda la obra -su estilo ha sido descrito como un *coupe en*

largeur. *Ulysses* quiere ser una visión estática y extática: pretende jugar con el tiempo hasta su congelación, el dinamismo está en la expresión, en la proliferación de estilos retóricos y fórmulas expresivas, como si se tratase de un prontuario o una *summa* de posibilidades del lenguaje y la imaginación.

Joyce sentía que lo que debía contar en *Finnegans Wake* exigía un nuevo lenguaje o un nuevo tratamiento con el lenguaje. No le servían las relaciones ordinarias entre las palabras y su significado, ni su flexibilidad gramatical, ni la sintaxis. Quería alcanzar un tipo de comunicación que penetrara en lo inconsciente y su procedimiento, como él mismo decía era el de “poner a dormir el lenguaje”, a sabiendas de que lo que estaba haciendo era despertar en él valores significativos insospechados³, es decir, construirlo y crearlo a partir de una aparente destrucción: “Les devolveré el idioma inglés”, decía. (Ellmann, 2002: 607)

La literatura cubana tiene su Proust en Lezama Lima y al menos una representación de ciertos aspectos de Joyce en Cabrera Infante. Traductor de *Dubliners*, se identificará sin embargo con la poética de *Ulysses* y de *Work in progress (Finnegans Wake)*, es decir, con el eros verbal que se afana en la búsqueda de un lenguaje a través de su destrucción para volver a formarlo de nuevo. En un capítulo de *El libro de las ciudades*, Cabrera traza un recorrido por el barrio en que habita en Londres y, el aparente vagabundeo del paseante solitario se convierte en un recorrido por sus autores preferidos de la literatura inglesa. Entre ellos no está, no podía estarlo, J. Joyce, representante de una estirpe de intelectuales irlandeses que, estando por completos arraigados a su cultura, la evocan con profundo sentido crítico. En *Dubliners*, se ha dicho que intenta dibujar la “historia moral” de su país. Y en la plenitud de su obra creadora, *Ulysses*, asistimos

al retrato de la “parálisis de la vida irlandesa” a través de una estética que suma prodigiosamente lo sublime y lo cómico, lo dramático y lo grotesco para alcanzar una penetración de extraordinarias dimensiones en la descripción de caracteres y situaciones. Esta última podría servir como definición para *Tres tristes tigres*, la obra más audaz del escritor cubano. Sin querer parangonar su trascendencia, sino sólo su propósito, limitado su alcance filosófico o su trascendencia moral, así como el tipo de personajes a los que se propone dar vida, Cabrera infante lleva a cabo, sin embargo, una obra de evidentes similitudes, en la que intenta captar una imagen esencial de Cuba a través de la recreación de la *sandunga* habanera. El epicentro de Dublín es el dédalo de la obra de Joyce; en Cabrera es La Habana y principalmente el barrio de El Vedado, la geografía que sirve de escenario. Del despliegue expresivo de *Ulysses*, compilación de estilos e influencias catapultando lo nimio a dimensiones mitológicas o combinando las parodias de todo tipo con el discurso elevado, Cabrera elige solo una dimensión: la parodia y el juego verbal, en la forma; el eros promiscuo y epicúreo en el tema central de la obra.

En *Finnegans Wake* los protagonistas dejan de ser entes fijos. El mismo título alude a la multiplicación del protagonista indicándonos que la obra no puede ser juzgada en este sentido de acuerdo a criterios tradicionales tales como distinguir a protagonista y antagonista. *Finnegans* alude a “los Finnegans”, no a uno en concreto, sino a una especie que representa o tiene vocación de representar, en primer término la cultura irlandesa y más allá de esta referencia que Joyce siempre está dispuesto a transgredir, a toda la humanidad. De modo que Finn es un héroe irlandés del siglo tercero cuyo principal atributo fue el de la longevidad, así como la reencarnación de los héroes del pasado y su transmutación

en lo que se ha denominado un *everyman*. Puede sin duda argumentarse que esa pretensión simbólica estaba ya en el Leopold Bloom, antihéroe sin atributos símbolo del ser humano de nuestro tiempo o, al menos, del inicio de la modernidad; pero en *Finnegans Wake* la universalización se alcanza por la mutación y afecta además a todos los personajes que en la obra intervienen.

Esa destrucción de la personalidad y esa parodia de la identidad serán la sustancia misma de *Tres tristes tigres* y de *Ella cantaba boleros*, su prolongación. Para el carácter literario del cubano, la historia de los *Finnegans* debía suponer una atracción aún más poderosa si atendemos a alguna de las circunstancias que explican su argumento vodevilesco: la caída de este Tim Finnegan por una escalera lleva a creer a sus amigos que ha muerto en el accidente. Luego, en el divertido velatorio que celebran, alguien vierte whisky sobre el aparente cadáver, Tim despierta y se une al jolgorio. Es imposible no ver los reflejos de esta parodia en las locuras de Bustrófedon y sus compinches.

Una de las singularidades de la obra de Cabrera Infante es su travestismo -temático y formal-, es decir, la proliferación de un lenguaje que quiere destruir las reglas para fundar de nuevo la expresión. Para ellos debe valerse de la libre asociación, de la poética del sueño frente a la poética de la vigilia y, por más que el título de Joyce declare que su obra es la historia de una vela -*Wake*- su poética es la del sueño, la libertad de lo irracional. Metamorfosis lingüística y temática van de la mano en Cabrera, el calambur es la expresión que encuentra el lenguaje para descomponer su referencialidad tradicional, su lastre y combinarse bajo leyes nuevas, las del mestizaje, las de una expresión *neobarroca* que pueda dar una tonalidad nueva a la musicalidad del habla caribeña y una mayor exactitud a sus personajes.

La obra del irlandés y la del cubano parten de una búsqueda expresiva semejante.

Descubren los valores sincrónicos y diacrónicos de la lengua, reconocen en el sistema lingüístico una red de relaciones culturales que despliega los significados e interpretaciones de las palabras más allá de su uso actual en el texto. Su juego consiste en hacer revelarse en la expresión cuanto el lenguaje ha ido incorporando como carga semántica a lo largo de los siglos en el contexto de su sistema cultural. Pero también, en los dos, nos encontramos con que esos procesos de significado que descubren no se agotan en su referencialidad, sino que son empleados para generar un lenguaje y una expresividad nuevas a partir de los ecos que en sus sistemas atesoran. Las formas en que llevan a cabo esta reformulación y recreación expresivas difieren en muchos casos pero su actitud frente a la expresión es muy similar. Paronomasias, calambures, retruécanos y parodias son algunos de los procedimientos comunes a ambos, en los que la lengua es expresión y eco y recreación. El estilo, principal preocupación de los dos, persigue esa doble finalidad de ser vehículo de la cultura acarreada por los vocablos, la sintaxis, la fonética, y al mismo tiempo ser creador de nuevas propiedades expresivas.

Poética de la sorpresa, Cabrera Infante practica en su obra de un modo inagotable la paronomasia, el calambur o el retruécano porque en ellos la fonética se asocia sin importar la etimología o la semántica y lo sorprendente deviene de esa atracción arbitraria. Ellmann nos cuenta el interés del escritor irlandés por las repeticiones que se producían en el tiempo o en el espacio, como correspondencia para esa estética de lo casual que asocia los elementos lingüísticos por las repeticiones más insospechadas. En el caso del irlandés esa poética es una suerte de metafísica, una llamarada luminosa de algún hallazgo interpretativo estaba detrás de esas aparentes repeticiones inofensivas haciéndole comprender que “las simul-

taneidades inesperadas son la regla”. Si se produce una coincidencia entre lo que pensamos en distintos tiempos o espacios, entre distintos individuos, ¿no nos encontramos ante una cierta abolición del tiempo, del ser, de la identidad?²⁴ Casi podríamos decir que por otros caminos, Joyce concluye lo que más tarde expresará Borges diciendo: “Un hombre es todos los hombres”. Sin esa formulación explícita, es posible llegar a la misma conclusión en el caso de la ficción de Cabrera Infante tras identificar esos mismos procesos expresivos y los travestismos verbales de sus personajes.

Desde cierto punto de vista, resulta injusto insinuar que estamos parangonando la importancia de la obra de estos dos escritores. Nadie puede sugerir seriamente que su escritura o su influencia sean equiparables. Pero no es un acto de trivialización proponer que el ejemplo de Joyce vino a enriquecer las búsquedas expresivas de la literatura hispanoamericana, y las de Cabrera Infante en particular. La evolución de James Joyce ha sido subrayada muchas veces. Comienza por una perspectiva local de la realidad y desde un punto de vista externo en *Dubliners*. *A Portrait* y *Ulysses* significan ya un acercamiento al interior del ser humano, su inconsciente, el mundo nocturno sobre el que radica nuestra personalidad más íntima. Sin duda ese era un camino de extraordinaria novedad e importancia cuando él se propone la radicalidad de sus obras. El proceso culmina en *Finnegans Wake*, el mundo nocturno le sugiere lo que Ellmann ha denominado la *democratización del sueño*. Es la experiencia del sueño la que confunde la realidad hasta convertirla en algo unificado y universal, indiferenciado -Borges nos habla de lo “unánime” del sueño o de la noche-. En *Ulysses* Joyce había hablado de las repeticiones que se dan en la vida cotidiana de dos personas en el mismo día, en tanto que en *Finnegans Wake* nos enfrenta a las

repeticiones que se dan en todos los hombres. Esa aspiración metafísica, de metafora epistemológica, como ha dicho alguno de sus críticos, sitúa la obra de Joyce como faro de la creación narrativa occidental en el siglo XX, Cabrera fue uno de los que percibió las sombras que iluminaba.

Nadie puede desligar el nombre de Joyce de la técnica narrativa que conocemos como *fluir de conciencia*, monólogo interior o *stream of consciousness*, el más famoso de sus recursos expresivos que él intuyó en la lectura del francés Dujardin y acaso robó a su paciente e injuriado hermano Stanislaus, quien le enseñó un texto siguiendo las directrices sugeridas por la lectura de Tolstoi en *Apuntes de Sebastopol*. El monólogo fue en *Ulysses* una técnica sorprendente y escandalosa. Permitía la presentación del personaje con mayor independencia del narrador —como quería el propio Joyce, cuya estética aspiraba a la emancipación de los personajes respecto de su creador y por eso juzgaba el drama superior a cualquier otro género—; suponía un más allá en el retrato naturalista, presentaba en lo vivo y sin intermediarios los caracteres protagonistas de la obra. Pero además permitía la puesta en ejecución de una poética de lo irracional para alcanzar el subconsciente. Y proponía —para escándalo de puritanos— que todo puede ser dicho, o incluso, que todo debe ser dicho para alcanzar la verdad estética. Una estética que, por otra parte, no es idealizadora, sino de lo grotesco, de lo innoble. Es ocioso poner ejemplos de los pensamientos que sin filtro atraviesan por la mente de Bloom o Dedalus en *Ulysses*. Dos ideas están asociadas a esa poética de lo irracional, del inconsciente. Por una parte, el encuentro inevitable de este recurso del monólogo interior con el juego verbal caprichoso, con el retruécano o el calambur. Por otra, la asociación que para subrayar el carácter des-idealizador

que hizo Joyce de sus protagonistas a la parodia del mito homérico. La parodia se instituyó como el instrumento más eficaz para dotar de una nueva dimensión a la historia que se proponía contar. Si en el lenguaje estaba tratando de lograr que las palabras acarrearán todas las resonancias posibles, en la materia se proponía eso mismo a través del vínculo explícito que estableció con las peripecias de la *Odisea*.

El encuentro de Cabrera Infante es aquí medular. Nadie como él ha hecho de la parodia el principal recurso de su estilo, de su materia ficcional, de su estética y hasta de su ética. En su obra todo lo consume, lo subsume y lo multiplica la parodia. Cabrera ha desvelado que en los comienzos de su carrera literaria llevó a cabo una imitación de *El señor presidente* y esa “broma literaria jugada a Asturias se vuelve contra su creador y lo que comenzó como un pasatiempo se vuelve afición, luego hábito, más tarde obsesión.” (Cabrera Infante, 1996: 386). Cabrera ha merodeado por la parodia y sus alrededores en *Cómo escribir sobre un trapecio sin red, Níco Saquito y el sentimiento paródico o ARS Poética o el oro de la parodia* (esta última, una conferencia dada en Washington con el lacerante título “Parodio por odio” con revuelo político por las protestas del embajador cubano, que a la sazón se llamaba Parodi).

Todos hacemos parodia, porque esencialmente vivir es parodiar y la originalidad un espejismo. La parodia es la democratización de la cultura popular pues a través de ella se inserta en la literatura culta. Uno de los más importantes párrafos de la conferencia citada en último lugar para comprender su idea de la parodia afirma: La parodia es una forma del delirio de persecución: perseguir un modelo hasta hacerlo delirar o tocar la lira. Si piensan que me repito es porque los respeto. Es lo que consigue su sonrisa o su risa y hasta su carcajada. La parodia es además parienta pobre de la paradoja, opinión que se

hace notar por su espíritu de contradicción. Es decir dicción contraria: donde dicen sí, yo digo no. La parodia es el espejo aberrante del alma seria, del lector serio: la importancia de ser serio es para darse importancia. (Cabrera Infante, 2005)

En la parodia se condensa la idea del estilo y aun de la literatura para este escritor cubano. Enemigo de lo serio, declara la guerra a la fatua creencia de que solo lo grave se inviste de dignidad recordándonos las palabras del paródico Mercurio antes de morir (“Ask for me tomorrow/ and youshallfound me/ a grave man”) de las que cabe inferir que la seriedad es la tumba (*grave*) del idioma vivo que desea Cabrera y que encuentra en las formas populares del folklore, del habla, del juego de la paronomasia que refleja en un acto liberador y creativo los envarados formalismos, los rigores del registro engolado, la subversión de la imitación y de la contradicción porque, en definitiva, la catarsis verbal a la que Cabrera aspira es la que permite librar al ser humano de sus rabias y temores en el libérrimo acto de llevar la contraria y esgrimir (*wordslinesswords*, diría Cabrera) el sarcasmo. Porque la parodia nos hace libres, siquiera en el pensamiento, haciéndonos conscientes de haber caído en la dialéctica amo-esclavo del ejemplo de Hegel que él ejemplificaba con un sutil análisis sobre el sentido de la canción popular *María Cristina me quiere gobernar*. Ese efecto liberador sobre los mecanismos del lenguaje ha sido ejemplificado por (Eco, 1998: 122-3) al analizar la expresión de *Finnegans Wake*: “Jungfraud’sMessonge Book” como retruécanos provenientes del siguiente proceso de composición: *Jung+Freud+young+fraud:Jungfraud*. Y por otra parte, *message+songe:mensonge*.

Cada término va proponiendo referencias semánticas a otros términos, aspirando a desligar al léxico de su referencialidad en la lengua ordinaria, multiplicando sus signi-

ficados connotativos y denotativos, obligando al lector a componer el significado total en un proceso de elección dentro de las posibilidades que el texto ofrece y descartando otras. El resultado es lo que Eco denomina una poética abierta, de sentido abierto, es decir ambiguo, frente al acuñado y estático de la obra cerrada (*ep pur si muove*).

Y eso mismo caber decir de Cabrera en *Tres tristes tigres*, identificado con la entraña misma de la poética de Joyce si bien, inclinado al juego y al erotismo con particularidades caribeñas porque no es el suyo un mero imitar, sino re-crear: En inglés y en español los retóricos condenan al retruécano por no ser de estilo elevado. Muy bien ¿y quién quiere un estilo elevado? ¿Quién quiere siquiera un estilo a ras de tierra? ¿Quién quiere en fin el estilo? Dénme ese *calembour* que es un *trompe l'oeil* que es también un *trompe l'oreille* and *I won't die gravely*. Con esta piedra Cristo hizo a Pedro la base de su iglesia y con tal recurso se han construido monumentos literarios como los libros de Alicia por Lewis Carroll y el *Ulises* de Joyce [...] He escrito todos mis libros que se puedan leer como tales, es decir, como literatura, jugando: *PunsMeansFun*. Mis libros son juguetes y espero que el lector adulto sepa jugar con ellos. (Cabrera Infante, 1999: 1004)

Desde el trapecio de la retórica, en el segundo de los textos sobre la parodia, matiza Cabrera que esta se aplica al párrafo, a la frase o la palabra. En el párrafo da lugar al *interruptus verbal* al estilo digresivo, “para contar algo que apenas viene a cuento”, como hacía Laurence Sterne, o el propio Joyce. La parodia de la frase, de la expresión conocida y acuñada (“Margaritas para los sordos”, “Confesiones de un comedor de gofio”); y la de la palabra: a través de la paronomasia, la aliteración, el retruécano. La parodia es un estilo que persigue hasta dejar al idioma exhausto para proyectar los reflejos deformantes del idioma hasta el agotamiento.

El personaje de Cabrera que encarna esa poética es Bustrófedon, nombre paródico que el griego nos explica como el tipo

de escritura que se lee a la manera en que aran los bueyes (una línea de izquierda a derecha y la siguiente al revés). Cazador de la palabra y parodiador de estilos literarios, su única lectura la constituyen los diccionarios, que fatiga a la búsqueda de un término que dinamite las conexiones entre los vocablos y despliegue todo un vocabulario nuevo a base de des-leer y reconstruir, de deshacer y rehacer, ensamblando los nombres en un *martirmonio* nuevo que les de la vida, es decir la *dádiva ávida*. Su juego libérrimo inspira a los tristes tigres de su novela (Arsenio Cué, Silvestre Isla, Eribó y Códac), en quienes descansa principalmente la función de narrar aprovechando las enseñanzas de Bustrófedon, imaginando cómo habría él llevado a cabo la narración de este o aquel episodio. Y contando la muerte misma del mitificado amigo en el episodio titulado *Rompecabeza*, donde se revela que Bustrófedon padece una alteración cerebral que es causa de su proliferante lenguaje paródico y que muere al ser operado para corregirla. En los desdoblamientos y multiplicaciones de estos caracteres crea Cabrera su Stephen Dedalus y su Leopold Bloom. El Finnegan velado es aquí el Bustrófedon de *Tres tristes tigres* en una versión, una vez más, adaptada y caribeñizada que sea apropiada para representar un mundo en vías de desaparición: la Habana hablada, cantada, pintada, recreada a través del mito de la palabra que mitifica Bustrófedon, reencarnación de Finnegan. Pero la identificación más próxima de Cabrera con Joyce la encontramos en el tramo final de *Tres tristes tigres*, en la sección de libro titulada “Bachata”, cuyo nombre alude paródicamente al arte de la fuga de Bach y al significado de broma que este cubanismo tiene. Efectivamente, narra una fuga delirante en un vehículo que Arsenio Cué conduce temerariamente por las avenidas del barrio El Vedado. Viaja y hablan sin parar de la escritura, de la fuga interminable de las palabras, como si estas

fuera un nuevo sistema de notación musical que al modo de la fuga musical crea un ritmo a través de la repetición y la variación. Cué conduce y Silvestre Isla narra. Discuten de literatura, teorizan paródicamente, se cuentan sus sueños, discuten de su filosofía de la vida, se emborrachan. Esa borrachera justifica la mezcla, lo irracional, la que llama su maestro *aleataratura* o “literatura aleatoria”. En su recorrido nocturno habanero apenas sucede nada extraordinario: paran en un club, se encuentran con dos mujeres a las que montan en su coche –Beba y Magalena– estas frustran sus intenciones de pasar la noche juntos y después de volver a llevarlas al lugar donde las encontraron deben esperar a que pase una fuerte tormenta tropical. Tras la borrachera de noche y de conversación, regresan a casa: Cué con el vago propósito de unirse a las tropas de alzados fidelistas en la sierra; Silvestre con el aún más vago de escribir un libro como el que estamos leyendo. Teorías literarias y juegos lingüísticos son la verdadera trama de la obra, muy cerca de aquel capítulo VI de la parte segunda de *Ulysses*, cuando Stephen Dedalus formula su excéntrica teoría a propósito de que quien de verdad se esconde tras el espectro del padre de Hamlet es el propio Shakespeare. El cinismo de los personajes, las implicaciones entre arte, vida y literatura, el “deshilvanamiento” de la acción externa compensado por la reflexión estética como juego paródico de una idea caduca del arte, son algunas de las principales coincidencias que propician nuestra intuición de que estamos ante artistas con una semejante concepción de la creación literaria.

CITAS

¹ Así se lo confiesa a Danubio Torres Fierro en 1977.

² Las semejanzas con Joyce han sido sugeridas por Enrico Mario Santí, que ha llegado a afirmar: “...de todas las novelas hispánicas del siglo XX, TTT, texto

escrito y re-escrito en el exilio, es la que más se acerca al modelo del *Ulises* (1922) de James Joyce”.

³ *El libro es un laberinto de “colouredribbons” en los que espacio y tiempo están confusamente entrelazados en un floreciente nudo de conexiones cíclicas, que conducen, por la senda del sueño, al origen arquetípico de los mitos primordiales pero también nos hacen pasar en medio de un panorama culturalizado donde las modernas disciplinas desubconsciente revelan los mecanismos internos de nuestra “fábrica interior”* (Eco, 1998:125).

⁴ *En todos sus libros hasta Finnegans Wake Joyce trató de revelar que el presente coincide con el pasado. Solo en Finnegans Wake se decidió a llevar sus conclusiones al último término, al implicar que no hay presente ni pasado, que no hay fechas, que el tiempo –y el lenguaje, que es la expresión del tiempo– es una serie de coincidencias generales en toda la humanidad. La palabras avanzan hacia las palabras, las personas hacia las personas, los incidentes hacia los incidentes con las ambigüedades de un juego de palabras, o de un sueño. Andamos por la oscuridad por caminos conocidos.* (Ellmann, 2002: 614).

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Cabrera Infante, G. (2005): “ARS Poética, o el oro de la parodia”. Available at: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ars-poetica-o-el-oro-de-la-parodia>; (1999): *Infantería* 1.a ed., México, Fondo de Cultura Económica; (1979): *La Habana para un infante difunto*, 1a. ed., Barcelona, Seix Barral; (1992): *Mea Cuba*, 1a. ed., Barcelona, Plaza & Janés, Cambio 16; (1998): *O*, 1a. ed., Alcalá de Henares, Madrid, Ediciones de la Universidad, Fondo de Cultura Económica; (2010): *Tres tristes tigres*, 1.a ed., Madrid, Cátedra; (1973): *C. Un oficio del siglo XX*, Barcelona, Seix Barral; (1998): *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara; y (1976): *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcelona, Seix Barral.
- ◆ Eco, Umberto (1998): *Las poéticas de Joyce*, Barcelona, Lumen.
- ◆ Ellmann, Richard (2002): *James Joyce*, Barcelona, Anagrama.
- ◆ Guillermo, C.I. & Pereda, Rosa, M. (eds.) (1996): *Mi música extremada*, Madrid, Espasa Calpe.