

Eco-logías del exilio: Guillermo Cabrera Infante



Claudia Hammerschmidt

Universidad Friedrich Schiller, Jena

Resumen

Los libros de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), “único escritor inglés que escribió en cubano”, no solo se destacan por su gran humor y sus constantes juegos de palabras; también son intentos de hacer renacer lo que con su exilio había dejado atrás: su isla, Cuba, y en especial La Habana. Su escritura oscila entre la arbitrariedad expuesta en los *puns* y el intento de representación de lo ausente. De esta manera, en lo que denomino la “eco-logía” de su escritura logra combinar la manía de jugar con las palabras, de descomponerlas y mostrar su arbitrariedad traidora, con un intento obstinado de hacerlas traducir y representar su Habana perdida. Así, sus textos se hacen palimpsestos de la necesidad de re-presentar, archivar y salvar lo perdido y de la ridiculización de este mismo intento; de la burla y la búsqueda, el chiste y la desesperación.

Abstract

The books by Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), “the only English author who wrote in Cuban”, not only stand out for their great humor and continual wordplay, but also for attempting to make resurge what he had to leave behind when he went into exile: his island, Cuba, and particularly Havana. His writing thus oscillates between the arbitrariness exposed in his *puns* and the endeavor to represent the absent. Like that – and with what I have called “eco-logics” of Cabrera Infante’s writing –, he succeeds in joining his obsession with playing with words by decomposing them and revealing their treacherous arbitrariness, with his stubborn effort to make them translate and represent his lost Havana. In this way, Cabrera Infante’s texts become palimpsests of the necessity to re-present, archive and safeguard that which is lost, while simultaneously ridiculing that very endeavor by connecting mockery and searching, joking and desperation.

Resumo

Os livros de Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), “o único escritor inglês que escreveu em cubano”, não só se destacam por seu grande humor e constantes trocadilhos

de palavras, mas também tenta reviver o que com seu exílio tinha deixado para trás: sua ilha, Cuba e, especialmente, a Havana. Sua escrita báscula entre arbitrariedade exibido em trocadilhos e tentativa de representação do ausente. Assim, no que eu chamo de “eco-logia” da escritura Cabrera Infante, ele consegue combinar seu hobby de brincar com as palavras, de decompõe-las e mostrar sua arbitrariedade traçoira, com a tentativa obstinada de faze-las traduzir e representar sua Havana perdida. Assim, seus textos se fazem palimpsestos da necessidade de re-presentar, arquivar e salvar o perdido e ridicularizar essa mesma tentativa; da burla e da procura, a brincadeira e o desespero.

Guillermo Cabrera Infante, como se sabe, fue un autor profundamente marcado por el exilio. Tanto sus textos como su cuerpo llevan las señas de esta larga ausencia de Cuba iniciada en 1965 hasta su muerte en 2005.

De igual manera, también en su cara se inscribieron las marcas del destierro. En la descripción de tres fotos (en página opuesta) que señalan la metamorfosis del escritor cubano en un caribeño inglés, el autor español Javier Marías resalta las huellas que la ausencia había inscrito en la cara y la expresión de su amigo.¹

1. El texto donde se halla esa descripción de tres fotos de diversas épocas de la vida del autor cubano es "Guillermo Cabrera Infante, dinamitero", incluido en: Javier Marías, *Miramientos*, Madrid, Alfaguara, 1997. En el comentario final de la tercera foto, Javier Marías escribe: "En la última foto la mirada es depuración de las anteriores, pero está menos soliviantada: puede ser más inquisitiva y hasta más defensiva aún, pero más pacífica también. El pelo tiene menos de flecha y, como la barba, se ha vuelto cano: ambos lo alejan del revolucionario o espía y lo aproximan a un penetrante y sabio psiquiatra de película americana, *notamment* a aquel Michael Chekhov de *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) de Hitchcock, el apellido no molestará al retratado, o así lo espero. El ceño está más fruncido, los pliegues bajo los ojos dinamiteros se han hecho bolsas, y sin embargo, si uno insiste en mirar la foto, acaba teniendo una sensación de farsa. Es un rostro que, como los de algunos abuelos de tiempos remotos, está jugando a asustar a los nietos durante un instante para que aprendan las emociones y luego estallar de risa cuando ya no pueda aguantar más su ficción. Pero esa carcajada ha quedado fuera de la foto siempre, quizá porque su jocosos dueño también ha pasado demasiado tiempo ensayando la desolación" (p. 74).

Lo que demuestran estas fotos es la nostalgia: por lo que queda afuera, lo que falta, lo que se dejó atrás con el exilio. Cuba, desde Londres, fue para Guillermo Cabrera Infante “un paraíso del que huimos tratando de regresar” (1998b: 288). Es por esto que, pese a su carga existencial, la dura experiencia del exilio se le hizo sobre todo literatura: “No pienso volver a Cuba, y ese pasado que está siempre presente no se hace futuro más que en la literatura y en los sueños, que son para mí otra forma de literatura” (288).

Así, *Vidas para leerlas*, la variación paródica de las *Vidas paralelas* de Plutarco, termina con una anécdota que relaciona abiertamente la nostalgia de un pasado perdido con la esencia literaria: En “El ave del paraíso perdido”, fechada el 22 de abril, día del cumpleaños de su autor, Guillermo Cabrera Infante recuerda a otro Guillermo, William Henry Hudson, escritor y ornitólogo inglés nacido en Argentina y fallecido en 1922, en Londres. Cuenta Cabrera que Hudson –quien en Inglaterra había recordado su pasado argentino con *La tierra púrpura* (1885) y *Allá lejos y hace tiempo* (1918) –, bajaba por una calle de Londres y escuchaba un pájaro que cantaba en un patio. Hudson se acercaba y preguntaba a la dueña del pájaro si lo había traído de Argentina. Al asentir la mujer, Hudson “no se mueve ni dice nada, ahí de pie oyendo. No a la mujer, que no habla, sino al pájaro que canta. Luego él también asiente” (1998a: 294). Sin embargo, este pájaro no vino de la Argentina; todo lo contrario, como lo constatan las últimas palabras del texto y de las *Vidas para leerlas* en su totalidad, es la metáfora de un paraíso perdido y siempre añorado – la metáfora de la nostalgia que se nutre del exilio y de la literatura:

Ese pájaro llega, ahora lo recuerdo, de la añoranza y se llama nostalgia. Este pájaro (de su pampa, de mi sabana y de mi Habana, de las praderas, de los llanos, de las estepas europeas) puede oírlo cantar todo exilado en todas partes, siempre. Es el ruiseñor del emperador que regresa (294).

La literatura de Guillermo Cabrera Infante, el exilado cubano en Londres y “único escritor inglés que escribe en español”,² surge cual ave fénix de esta añoranza nostálgica de lo perdido “allá lejos y hace tiempo”. Sus libros siempre retornan a lo

2. “I am, I’ve said it all before, the only English writer who writes in Spanish. On the other hand, I am the only Cuban writer who writes in English in Kensington, London” (Cabrera Infante, 1985: 17).



mismo: la isla, Cuba, La Habana, dejadas atrás en 1965. Lo que pareció ser una obsesión, efectivamente lo fue: el eterno retorno al paraíso del que tuvo que huir y al que regresó mediante la palabra.

Sin embargo –y esta es la hipótesis que intentaré desarrollar en este breve ensayo–,³ a pesar de esta constante nostalgia, el “*Gulf Stream of consciousness*, mi monólogo exterior, siempre fluyendo, consciente, inconsciente” e infinito “porque el recuerdo no tiene orillas” (293), la poética de Cabrera Infante saca provecho de la pérdida existencial en que está basada. Hace coincidir la experiencia concreta de la falta con el dilema de la escritura moderna sobre la imposibilidad de la representación, y se sirve de sus paradojas para poner en escena una ecología de los restos.

3. Para más detalles, “*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante* (Hammerschmidt, 2015).

4. Es por esta paradoja que la escritura constituye una “teletecnología” (Derrida, Stiegler, 1996) que permite archivar y transferir las palabras, pero que al mismo tiempo ‘exapropia’ (Derrida, Stiegler, 1996: 46) al que escribe de su producto para transportarlo lejos de sí a un tiempo y lugar donde el sujeto de la enunciación necesariamente ya no estará.

5. Cfr. Guillermo Cabrera Infante entrevistado por Emir Rodríguez Monegal en julio de 1968.

6. Advertencia en *Tres tristes tigres*.

7. “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante (2015)*, como también mi “Corrientes del discurso caribeño” (Hammerschmidt, 2012).

8. Silvestre en “Bachata”: “Los contradictorios eran grandes jodedores, de bromas macabronas, que siempre hacían lo contrario de lo que se esperaba de ellos” (Cabrera Infante, 1991: 407).

9. Oposo su *pun*, “el *pun* nuestro de cada día”, a la opresión y parodió las estructuras del poder al transformarlos en juego de palabras – “In riso veritas” (Cabrera Infante, 1993: 397). Rafael Rojas analiza la “vanguardia peregrina” cubana, en la que se entrecruzaba una estética vanguardista que “en la década de 1960 había sido políticamente capitalizada por el Estado socialista” con la oposición a la política de Castro (Rojas, 2013: 29).

La escritura, entendida como sistema semiótico que significa las cosas en su ausencia, se basa en dos paradojas. Primero, en cuanto a la relación entre *res* y *verba*, las cosas y las palabras. Esta hace presente lo que no está, re-presenta lo ausente; pero al mismo tiempo, inscribe la falta del referente, la señala por la necesidad de la representación, que sustituye la presencia concreta. Segundo, en cuanto a la relación entre la escritura y el sujeto que escribe, constituye la consciencia del sujeto por la salida fuera de sí y el retorno hacia una interioridad que se produce a través de su misma reflexividad. Sin embargo, al mismo tiempo indica la imposibilidad de una interioridad sin fisuras por la misma escritura que, al inscribir el desplazamiento a cada presencia, la perturba y así la impide. Ya que la escritura marca y expone la distancia entre la enunciación y lo enunciado, instalando la diferencia entre la voluntad de decir y su producto e implicando así la pérdida de control sobre la escritura, que en un futuro prójimo o lejano, funcionará en la total ausencia del sujeto de la enunciación.⁴ Así, la escritura siempre inscribe la muerte, tanto del sujeto que escribe, como del objeto que se describe; sin embargo, y al mismo tiempo, garantiza la supervivencia, el archivo o la huella de lo que fue en un presente al que lo perdido vuelve cual fantasma presente-ausente que retorna sin haber estado nunca plenamente.

Este dilema, puesto en escena sobre todo por la literatura moderna al estilo de Mallarmé, Proust, Hofmannsthal o Joyce, es también el núcleo poetológico de los textos de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, lo que diferencia al autor del exilio cubano de gran parte de la literatura europea moderna, es el beneficio productivo que saca de estas paradojas constitutivas de la escritura. Ya que Guillermo Cabrera Infante se aprovecha de estas mismas paradojas al funcionalizar la falta de coincidencia entre el autor, las palabras y las cosas, para representar una ausencia existencial: la que resulta del exilio. Así, logra convertir la tendencia a la muerte de la escritura y su inherente imposibilidad de la representación, en la posibilidad de expresar la falta existencial que lo marcó desde que partió de Cuba. De esta manera, su escritura “narcisista”, que casi siempre enfoca La Habana perdida, se hace “experimento ecológico” (Rodríguez Monegal, 1968: 48),⁵ en el cual la lejanía y falta de la presencia se inscribe; pero, a la vez, la presencia perdida se trasluce y traduce: tanto en la persecución de la oralidad o el “intento de atrapar la voz humana al vuelo” (Cabrera Infante, 1991),⁶ como en la problemática de la falta de inicio o la “meta-finalidad” (1970)⁷ de su escritura. De esta manera, al mismo tiempo que acentúa la imposibilidad de la mimesis y la traición inmanente a cada traducción, la eco-logía de Cabrera Infante constituye el reciclaje ecológico de los restos, de los fragmentos de un gran continuo que se deshizo y se rompió para siempre.

Esta poética eco-lógica es contradictoria, de acuerdo con el sentido que Silvestre le daba a la palabra:⁸ los textos de Cabrera nunca hacen lo que se espera de ellos. Si, por un lado, su *Tres tristes tigres* pergeña una estética abierta y experimental (que tiende a liberar el lenguaje de estructuras semánticas y narrativas anquilosadas) y realiza una escritura a-mimética, basada sobre todo en el juego de palabras y la parodia dirigida contra la solemnidad de todos los sistemas cerrados,⁹ es en el mismo libro y otros como *La Habana para un Infante difunto* (1979), *La ninfa inconstante* (2008), *Cuerpos divinos* (2010) o *Mapa dibujado por un espía* (2013), donde resurge la isla y renace miméticamente La Habana de los años 40, 50 y 60, desaparecida en el tiempo y por el exilio. Otros, como *El libro de las ciudades* (1999), inscriben La Habana precisamente mediante su ausencia, y la hacen presente en la misma elipsis que ella constituye en el texto:

La Habana guarda una extraña belleza entre las ruinas. Aunque, como Horacio, digo que las ruinas me encontrarán impávido.

Es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana. (1999: 14)

Así, la poética eco-lógica de Cabrera Infante combina la ausencia real con la consciencia del vacío, inherente a todo intento de representación y de la falta de coincidencia entre las palabras y las cosas. Y del mismo modo que el personaje principal de sus *Tres tristes tigres* –Bustrófedon, el maestro de las palabras, ausente en el presente de la narración–, el Infante difunto que dejó atrás La Habana se hizo al mismo tiempo destructor y alquimista del lenguaje; transformó las palabras en recursos retóricos, aliteraciones, anagramas, paronomasias o palíndromos, que al mismo tiempo se convirtieron en *Exorcismos de esti(l)lo*. Así, en sus textos se entrecruzan los conceptos estéticos de una vanguardia irreverente (que se opone a las normas semióticas, sintácticas y semánticas y se rebela contra las pautas aristotélicas de una escritura mimética que tenga inicio, centro y final) con la necesidad existencial de hacer revivir un tiempo y un lugar siempre ya pasados, borrados por la revolución y dispersados por el exilio del autor. De esta manera, Cabrera Infante se aprovecha de la imposibilidad mimética, inherente a la escritura, la transforma en broma, parodia y experimento vanguardista y la funcionaliza para representar un drama existencial basado en la presencia perdida.

Es así que sobre todo *Tres tristes tigres*, la recreación del prohibido corto *P.M. por otros medios* y el primer libro de Cabrera Infante escrito en el exilio, constituyen al mismo tiempo “un ejercicio en nostalgia activa” (Rodríguez Monegal, 1968: 48) y una puesta en escena de las ausencias en la que se basa la escritura. Así lo afirma su autor en una famosa entrevista por Danubio Torres Fierro:

en septiembre de ese año [1962] salí para Europa, para Bélgica, para Bruselas, como agregado cultural. Fue allí donde de veras se gestó *Tres tristes tigres*. No podía atajar el alud de memorias que me venían cada noche impidiéndome dormir y para exorcizarlas comencé a escribir [...]. La literatura está hecha de nostalgia, lo sabemos, pero si al principio a mí me atacó una suerte de manía ecológica, de preservar la fauna nocturna que tan bien había retratado *P.M.* y que el juicio de la Biblioteca Nacional demostró que estaba condenada a desaparecer, en Bruselas hubo un ataque nostálgico por el hábitat de esa fauna, que es el *genius loci* del libro – es decir, La Habana y concretamente La Habana de noche. (Torres Fierro, 1977: 23)

Es en este libro, *Tres tristes tigres*, donde se superponen la celebración alcoholizada de la noche habanera prerrevolucionaria, de los cabarets y *chowcitos* llenos de música, baile y erotismo, y el velorio de los grandes muertos del texto y/o de la realidad cubana: Freddy (La Estrella o encarnación hiperbólica del bolero), y Bustrófedon (el proliferante juego de palabras hecho personaje). Las obsesiones de Silvestre por el tiempo pasado y de Cué por la velocidad o el *Vanishing Point* de la vida, la manía de grabar el presente para recordarlo después o de recorrer toda La Habana en un coche convertible para atrapar el momento que huye, convierten esta galería de voces reconstruidas desde Europa en el canto elegíaco del “ave del paraíso perdido”, evocado en *Vidas para leerlas*. A pesar del constante choteo y la parodia irreverente, todo desemboca en las páginas blancas del capítulo “Algunas revelaciones”, que no revela más que la gran ausencia a la que alude, la cual marca toda la escritura del libro. La logorrea de Silvestre desemboca en el silencio, Cué cae –sin red– eternamente en la negrura de una página negra y la aventura de Eribó con la máquina de escribir Smith-Corona conduce a la “tumba”. Sin embargo, al mismo tiempo, y todo al contrario de la renuncia a la mimesis de lo que no está, la página blanca o negra, el silencio o la tumba representan, en su misma puesta en escena de la representación imposible, la pérdida sufrida por el exilio. Así, la gran fuga que es “Bachata”, el largo viaje por el Malecón, se hizo rescate ecológico de una fauna y flora desaparecidas con la revolución, eco de una desenvoltura vuelta sospechosa, y metáfora de una odisea sin retorno posible, constituida en el mismo vacío al que tapa y ostenta a la vez.

De esta manera, la escritura de Cabrera es al mismo tiempo mimesis, recreación de un tiempo y espacio perdidos, y culminación de una poética que demuestra las aporías de su misma pretensión mimética. El texto siempre pone en escena su propia contradicción: la incorporación de dibujos, de páginas en blanco o en negro, que sustituyen los signos de la escritura por íconos que muestran directamente de lo que hablan y no se basan en la abstracción del signo lingüístico, o la omnipresente puesta en escena de la traición inherente a cualquier intento de traducción, ilustran constantemente la imposibilidad de hacer coincidir *res* y *verba* y la ausencia en que se basa la escritura. Sobre todo la famosa escritura en espejo o los palíndromos de Bustrófedon reflejan esta poética ecológica que al mismo tiempo re-presenta lo perdido y aumenta la ausencia en que se basa.

Ya el nombre de Bustrófedon ilustra la poética que incorpora. Procedente del griego antiguo, significa una variante de la escritura fenicia parecida al arado del buey, a sus surcos en forma de eternas vueltas en zigzag y, por consiguiente, una escritura que procede de izquierda a derecha y viceversa, sin pausa ni límite. Así, el nombre de Bustrófedon pone en escena tanto la infinidad de la escritura, su falta de inicio y de final, su siempre renovado esfuerzo de llegar a su meta, como también la escritura invertida, reflejada en el espejo (cfr. Sampson, 1985: 103), “donde la última palabra fuera la primera y a la inversa” (Cabrera Infante, 1991: 264). De esta escritura no hay escapatoria: siempre remite a otros signos sin que Busto pueda salir de ellos. Para él, el espejo literario no sirve para reflejar al mundo, sino para duplicarse a sí mismo – o, en el estilo de la Alicia de Carroll o el Orfeo de Cocteau, para entrar al otro lado del espejo del que, al final, no vuelve.

Sin embargo, sus interminables “safaris semánticos” (215) son mucho más que un juego: asemejan a Bustrófedon a un alquimista que busca la piedra de la sabiduría o la esencia de las palabras:

Señaló los cambios de sílabas mutantes como gato y toga y roto y toro y labio y viola en alquimias que no acaban nunca. (216)

Bustrófedon, en su mismo nombre y constante actitud, encarna la obsesión por las palabras. Las disecciona, las investiga, tanto en su dimensión material de signos (que se cazan en su parecido silábico o la repetición de sonidos en anagramas o aliteraciones), como también en su dimensión semántica, donde busca la añorada coincidencia entre las palabras y las cosas (como se afirma en el carácter casi mágico de los nombres en el lenguaje de Bustrófedon).

Así, por un lado, en la dimensión material de los signos, busca la identidad del signo consigo mismo a través de sus viajes por el “Diccionario de Palabras A-fines e Ideas Sinfines” (214); y la encuentra en los palíndromos, palabras especulares que, leídas de adelante para atrás y viceversa, dicen, siempre fieles a su propia figura, eternamente lo mismo. Según Bustrófedon, estos palíndromos, palabras como “Ana”, “analina”, “ojo”, “eje (todo gira sobre él)”, “ananá (Su fruta favorita)”, “radar” o “gag” son “palabras felices” (216), y se lamenta

que Adán no se llamara en español Adá (se llamará así en catalá? me preguntó) porque entonces no solamente sería el primer hombre sino el hombre perfecto y declarando el oro el más precioso de los metales escritos y al ala el gran invento de Dédalo el artífice y el número 101 sea alabado porque era, es como el 88 (loado sea) un número total, redondo, idéntico a sí mismo la eternidad no lo cambia y como quiera que uno lo mira es siempre él mismo, otro uno. (214)

Por otro lado, en la dimensión semántica de las palabras, busca su coincidencia con las cosas a través de una pretendida relación intrínseca entre las palabras y lo que

designan. Esta remotivación de lo que se sabe arbitrario la intenta encontrar en los nombres, que desde el *Crátilo* de Platón fomentan todo intento de motivar las palabras para que traduzcan la esencia de lo nombrado:

él que me pregunta, Eh Bustrófoto, [...] y arma tremendo bochinche allá en el fondo del océano con el dueño poseidónico y nosotros en el más acá muertos de risa en la orilla del mantel, con este pregonero increíble, el heraldo, Bustrófono, éste, gritando, Bustrófenón Nemo chico eres un Bustrófonbraun, gritando, Bustrómba marina, gritando, Bustifón, Bustrosimún, Busmonzón, gritando, Viento Bustrófenomenal, gritando a diestro y siniestro y ambidiestro. (208)

Así, en la lengua bustrofedónica, el nombre “Bustrófedon”, por su mismo movimiento interminable, sirve para referirse al ejercicio y agotamiento lingüístico total. Este, sin embargo, no es inmotivado o sin rumbo o meta, sino que contiene una finalidad por lo menos triple: escenificar la independencia no-motivada del lenguaje, traducir la “esencia” del que enuncia los juegos de palabras y hacer coincidir así el nombre y el sujeto u objeto nombrado. De esta manera, se llega a una yuxtaposición infinita de tendencias contradictorias: la autosuficiencia de las palabras que tienen su centro en sí mismas se escenifica, junto a la progresión interminable, bustrofedónica, de una escritura que continúa siempre sin poder terminar nunca; y sin embargo, en este mismo movimiento, se escenifica al mismo tiempo el nombre del que habla y se restituye la creencia cratílica en la identidad entre el nombre y la cosa. De esta manera, Bustrófedon-Caín-Cabrera Infante, que nunca encontró el palíndromo “Yo soy”, encuentra su “otro uno” en su imagen en el espejo que se hizo palabras.

Además de novelas como *Tres tristes tigres* o *La Habana para un Infante difunto*, sobre todo *Exorcismos de esti(l)lo* ilustra la tendencia contradictoria y eco-lógica de la poética de Cabrera Infante. Desde su título –que cita, transformándolos, los *Exercices de style* de Raymond Queneau–, este texto fragmentado establece un doble código. Por un lado, prosigue la tendencia bustrofedónica a los juegos de palabras, las parodias a la escritura y las citas deformadas que se hacen metaestéticas y señalan la necesaria dependencia de la escritura de una intertextualidad generalizada. Por otro lado, los presuntos ejercicios formales y lúdicos se revelan como escritura existencial, autobiográfica, que continuamente hace alusión al centro perdido: la isla, La Habana, cuya ausencia debe exorcizarse por los interminables ejercicios verbales mismos. De esta manera, Cabrera Infante se aprovecha tanto de la falta constitutiva de la escritura como de la dimensión retórica y figurativa del lenguaje, y mantiene su texto entre la significación literal y la otra, la figurativa, literaria, siempre a la deriva.

Como el título de los *Exorcismos*, la mayoría de los textos heterogéneos reunidos en dicho volumen se mueve entre estos dos registros: uno formal, lúdico, paródico de reciclaje, y otro que trata de inscribir una y otra vez la gran obsesión del autor en forma de eco. Las letras y hasta los signos de puntuación se mueven entre el juego de palabra y el drama existencial del exiliado, como por ejemplo las comas:

Levantarse para caer enseguida

[...] y en vez de suicidarse, sentarse a la máquina de bordar bellas letras y ver lo poco que duran las cacamoscas mecánicas al levantarse súbitas y pretensiosas creyéndose preciosas para caer enseguida en su estado de coma ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
,,,,,,,,,,,,, (1976: 27-28)

También las conjunciones se emancipan de su función gramatical para conjugar lo supuestamente opuesto en un “yo” nunca idéntico consigo mismo, sino dividido por una barra imborrable:

De-finiciones:

AND/OR se traduce al español por y/o. Es decir, yo. Yo se divide en y/o para enseñarnos que el yo está hecho de una conjunción copulativa y de una disyuntiva, mostrando nuestro origen de una cópula y nuestro destino disyuntivo.

Y/o es mucho más que *and/or*, mucho más que yo. (94)

Así, los ejercicios de estilo de Queneau, en el caso de Cabrera Infante se hacen imperativos existenciales. En su “Disquisición” pide al lector que

explique los casos de asíndeton y polisíndeton que se haya encontrado en la vida (31),

y el palíndromo se convierte en el temido *Palíndrama*: “Nada, yo soy Adán” (46).

Pero es sobre todo el último fragmento de los *Exorcismos*, “Epilogolipo”, el que mejor pone en escena la poética ecológica de Cabrera Infante, una poética bifocal que se sitúa entre el experimento formal, la cita paródica y la inscripción de la pérdida como causa existencial de las proliferaciones delirantes alrededor de una ausencia. Otra vez, todo ya está en el título, puesto que “Epilogolipo” es el resultado de la contracción y combinación del “Epílogo” de Borges a *El hacedor*¹⁰ y de la denominación OuLiPo, es decir *Ouvroir de littérature potentielle*, cuyo fundador, entre varios, fue justamente el Queneau de los *Exercices de style*. En esta yuxtaposición y superposición de textos y títulos, y en la variación que se produce en su confrontación experimental, Cabrera Infante subvierte la jerarquía entre texto copiado, texto parodiado y texto propio, y crea una literatura hipertextual y global para decir la elipsis y ausencia muy personal en que se basa su escritura.

Pero las cosas se complican todavía más si se toma en consideración a otro autor *oulipien*, Georges Perec, que en 1969 escribió su novela *La Disparition* sin utilizar nunca la vocal “e” –lo que le hace dedicar una novela posterior a lo ausente y dedicar *W ou le Souvenir d'enfance*, “Pour e” (para e) o “Pour eux” (para ellos), con lo que dedica el libro a las vocales desaparecidas del texto anterior o a sus padres desaparecidos durante la ocupación nazi. Como la *Disparition*, también el “Epilogolipo” de Cabrera Infante es un lipograma, pero omite la “a” en vez de la “e”, haciéndola de esta manera ostensible justamente a causa de y en su ausencia.

Epilogolipo

[...] Un hombre se propone el empeño de escribir el mundo. En el discurrir del tiempo construye un volumen con trozos de pueblos, de reinos, de montes, de puertos, de buques, de islotes, de peces, de cubiles, de instrumentos, de soles, de equinos y de gentes. Poco tiempo previo del morir, descubre que ese minucioso enredo de surcos en dos dimensiones compone el dibujo de su rostro (259).

Así, en “Epilogolipo” se superponen varias escrituras que enfocan al mismo tiempo la autonomía y la motivación de las palabras, la presencia y la ausencia del sujeto de la enunciación y de lo enunciado, la escritura y la vida que discrepan y coinciden. A la ilustración de la irrecurrir intertextualidad manifiesta en la cita y la parodia tanto de Jorge Luis Borges como de Queneau y Perec, se añade un juego de palabras que consiste en una restricción autoimpuesta. Esta se apropia de lo ajeno por la puesta en escena de una ausencia que es tanto general como muy íntima. Así, logra hacer coincidir las palabras y las cosas y escribir la pérdida que constituye su escritura ecológica. Ya que a todo el lipograma se inscribe algo que falta, la “a”, que en su omisión circunscribe la falta existencial de la que todo emana, La Habana, la ciudad en que todo comenzó, hasta el alfabeto, el centro eterno del autor.

10. Jorge Luis Borges, “Epilogolipo”: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (1974: 854).

Bibliografía

- » Borges, J. L. (1974). *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires, Emecé.
- » Cabrera Infante, G. (1991 [1967]). *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1970). “Meta-Final”. En *Alacrán Azul*, no 1, pp. 18-22. Miami.
- » ——— (1976). *Exorcismos de esti(l)lo*. Barcelona, Seix Barral.
- » ——— (1993). *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona, Plaza & Janés.
- » ——— (1985). “Talent of 2WO Cities”. En *Review*, no 35, pp. 17-18.
- » ——— (1993). *Un oficio del siglo XX*. Madrid, Aguilar.
- » ——— (1998a). “El ave del paraíso perdido”. En *Vidas para leerlas*, pp. 291-294. Madrid, Alfaguara.
- » ——— (1998b). “Voces cubanas, voces lejanas”. En *Vidas para leerlas*, pp. 285-289. Madrid, Alfaguara.
- » ——— (1999). *El libro de las ciudades*. Madrid, Alfaguara.
- » ——— (1999). “Elogio a la ciudad”. En *El libro de las ciudades*, p. 14. Madrid, Alfaguara.
- » ——— (2008). *La ninfa inconstante*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- » ——— (2010). *Cuerpos divinos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- » ——— (2013). *Mapa dibujado por un espía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- » Derrida, J., Stiegler, B. (1996). *Échographies de la télévision*. Paris, Galilée.
- » Hammerschmidt, C. (2012). “Corrientes del discurso caribeño”. En Ette, O., Kraume, A., Mackenbach, W., Müller, G. (eds.) *El Caribe como paradigma. Convivencias y coincidencias históricas, culturales y estéticas. Un simposio transareal*, pp. 25-42. Berlin, Tranvía.
- » ——— (2015). “Mi genio es un enano llamado Walter Ego”. *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*. Madrid, Iberoamericana.
- » Marías, J. (1997). “Guillermo Cabrera Infante dinamitero”. En *Miramientos*, pp. 67-74. Madrid, Alfaguara.
- » Rodríguez Monegal, E. (1968). “Las fuentes de la narración”. En *Mundo Nuevo*, no 25, pp. 41-58. Paris.
- » Rojas, R. (2013). *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- » Sampson, G. (1985). *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford, University Press.
- » Torres Fierro, D. (1977). “Entrevista a Guillermo Cabrera Infante: Así en la paz como en la guerra”. En *Vuelta*, no 10, pp. 18-27. México

